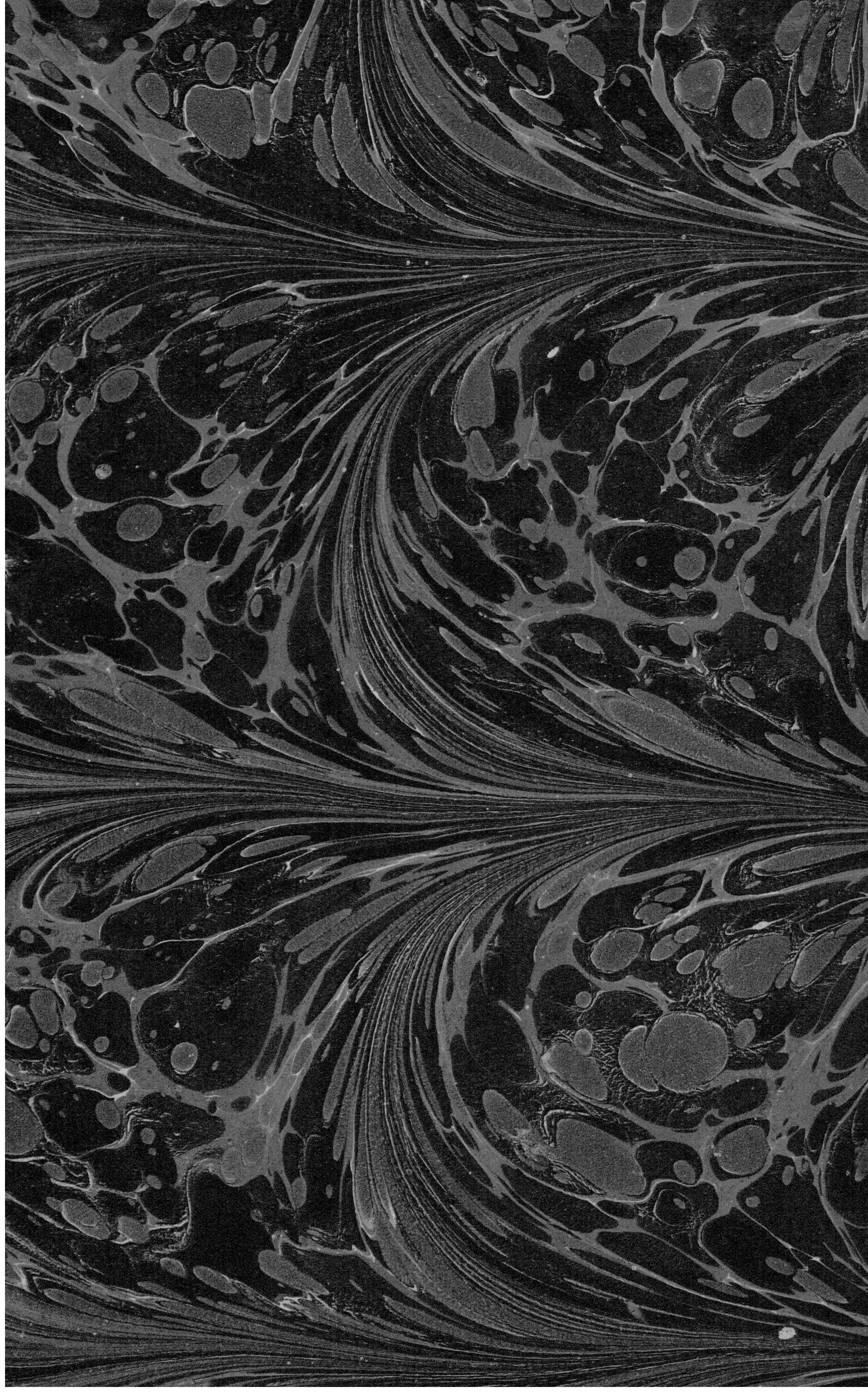


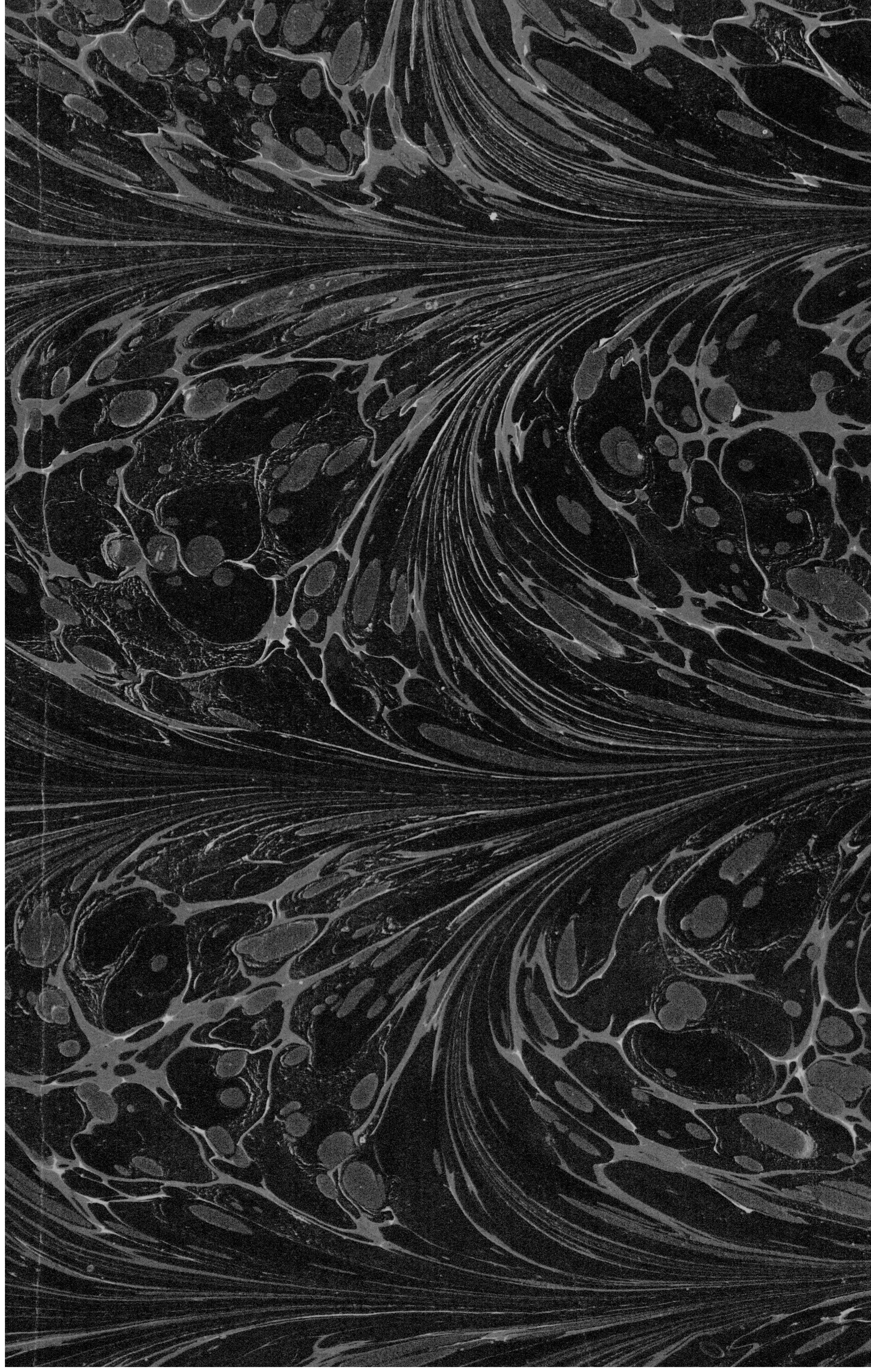
Art.

269

is







L 6 1 7 7

BIL. Book
Dr. Gustav de Martin

PA. 269 1-5

<36630329790019

<36630329790019

Bayer. Staatsbibliothek

DIE BEIDEN BIBLISCHEN
GEMÄLDE-CYCLEN
DES
DOMES ZU GURK.

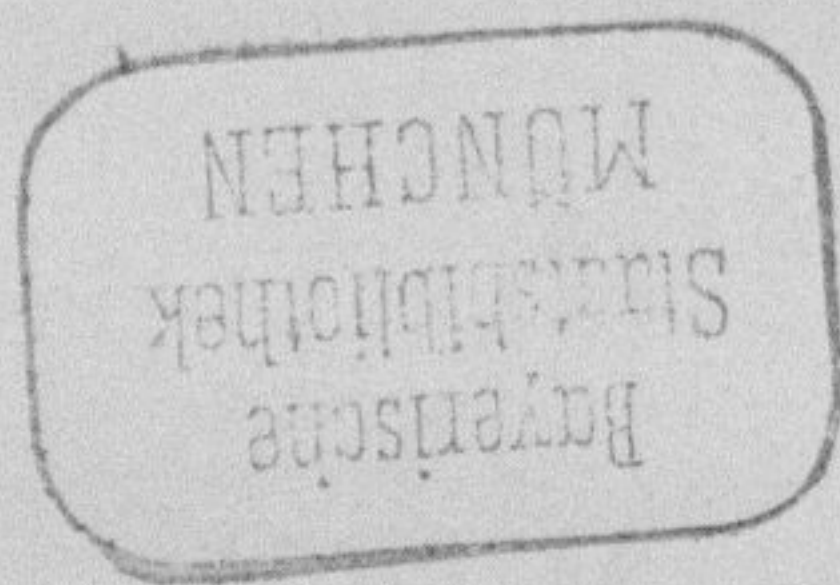
VON
DR. ALFRED SCHNERICH,
CORRESPONDENT DER K. K. CENTRAL-COMMISSION.



6 1 7 7

Bibliothek
Dr. Gustav de Martin

WIEN.
AUS DER KAISERL. KÖNIGL. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.
1894.



07/05/151

Einleitung.

 O bedeutend die mittelalterlichen Denkmäler der Malerei in den österreichischen Alpenländern, dem großen Gebiete der Erzdiöcese Salzburg auch gewesen sein mögen, hat sich doch heute davon verhältnismäßig nur wenig erhalten, noch weniger ist bekannt oder beachtet worden. Die größere Anzahl der Gemälde liegt übrigens wohl unter der Tünche verborgen; vergeht doch kaum ein Jahr, in welchem nicht ein wichtiges Denkmal zu Tag gefördert wird. Systematisch ist man hiebei freilich nur in den wenigsten Fällen vorgegangen, entsprechend verhält es sich mit der bisherigen Würdigung.

Den großartigsten Gemäldeschmuck aus dem Mittelalter, weit über die Bedeutung von Resten hinausgehend, besitzt in diesem Sprengel heute unbedingt der Dom zu Gurk. Der geradezu unschätzbare Wert dieser Denkmäler beruht hier nicht allein in ihrem Kunstwerth, sondern ganz vorzüglich in ihrer fast vollständigen Erhaltung, namentlich aber auch darin, daß sie, wenigstens bis heute, von jeder Restauration glücklich verschont geblieben sind. Das Hauptinteresse ziehen die Wandgemälde des zweigeschoßigen Westbaues auf sich. Der ältere Theil derselben ziert den sogenannten Nonnen-Chor, und gehört dem 13. Jahrhunderte an.¹ Dieser weit berühmte Bilderkreis schildert uns den

¹ Vollständig abgebildet von *Klein*, Mitth. d. Centr.-Comm. XVI. Theile davon oft in Handbüchern. Die Erklärungen noch nicht ganz abgeschlossen, vgl. auch das Buch: „Die selige Hemma von Gurk“ (von *Gregor Schellander*), Klagenfurt 1879, S. 175 ff. eine Erbauungsschrift, nebstbei aber auch eine verdienstvolle historische Quellenarbeit, sowie *Janitschek*: Deutsche Kunstgeschichte, S. 158 u. f.

Fall des Menschengeschlechtes und das himmlische Jerusalem, welches uns durch die Menschwerdung des Sohnes Gottes wieder gegeben wird. Der Inhalt ist hier ein tief durchdacht symbolischer. Anders die Vorhalle. Während die Empore nur den Mitgliedern des Domstiftes diente,¹ gehörte jene dem gesammten kirchenbesuchenden Volke, und zwar als Vorbereitung für das eigentliche Heiligthum. Der Bilderschmuck, sollte er verständlich sein, mußte an allgemein geläufiges anknüpfen. Dies geschah schon an den Schnitzwerken der beiden Thürflügel, die einerseits den Stammbaum Christi, anderseits die sogenannte biblia pauperum aufweisen.² Dieses Schnitzwerk, welches von verhältnismäßig kleinen Dimensionen ist, erhielt in den Wandgemälden, welche die Geschichte des alten und neuen Bundes in einem chronologisch geordneten Cyclus behandeln, seine Ergänzung. Beides sollte aber nur die Vorbereitung für einen weiteren großen Cyclus sein. Dieser zierte die Wände der Kirche selbst, und brachte die Geschichte der heiligen Jungfrau, der ja das Münster von dessen selig gesprochenen Stifterin geweiht war, zur Anschauung, ist jedoch heute größtentheils unter der Kalktünche verborgen.³ Mit den Wandgemälden der Vorhalle gelangte also die „*expositio historica*“ im Gegensatz zur „*allegorica*“ zur Herrschaft.⁴ Noch einen weiteren großartigen Gemäldeschatz aus dem Mittelalter besitzt der Dom in seinem Fastentuche. Dasselbe ist ein bewegliches Object, und nur für eine verhältnismäßig kurze Zeit des Kirchenjahres, die vierzigtägige Fasten, bestimmt. Der bildnerische Schmuck hat gleich den Gemälden der Vor-

¹ Vgl. meine Arbeit: Neue Beiträge zur Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole, Mitth. d. Centr.-Comm. N. F. 16, S. 182.

² Vgl. meine Arbeit: Mitth. d. Centr.-Comm. N. F. 15, S. 174 f.

³ Vgl. „Die selige Hemma von Gurk“ S. 184. — *Hg* (Mitth. d. Centr.-Comm. N. F. 5, S. XXXVII) hat die immerhin noch bedeutenden Reste übersehen; eine kurze Beschreibung: in Kunst-Topographie Kärntens, S. 92, ebenso von *Camillo Sitte*, Mitth. d. Centr.-Comm. N. F. 18, S. 53, worauf ich anderwärts zu kommen gedenke.

⁴ Vgl. hierüber *Heider*: „Der Altar-Aufsatz im Stifte Klosterneuburg.“ Mitth. des Wiener Alterthums-Vereines IV, S. 27 und unten.

halle die Geschichte des alten und neuen Testaments zum Gegenstand, und hat denselben noch weit umfangreicher und ausführlicher behandelt.

Ob des gleichen Gegenstandes, der von vorn herein zahlreiche Berührungspunkte im Einzelnen verspricht, sind die beiden zuletzt genannten Denkmäler ganz besonders geeignet, nebeneinander betrachtet zu werden, welche Aufgabe sich die nachfolgende Arbeit gestellt hat.

Vorerst möge ihrer äußeren Schicksale kurz gedacht werden. Beide Monumente waren bisher kaum bekannt, und auch wenig zugänglich. Die Wandgemälde der Vorhalle waren seit dem 17. Jahrhundert größtentheils durch sechs gewaltige Holz-Reliefs mit der Geschichte der seligen Hemma, die nach meiner Ansicht von den Flügeln des einstigen Hochaltars herrühren, verdeckt. Zu Anfang dieses Jahrhunderts fügte man noch oben in die Südwand einen Grabstein ein, und überstrich die unteren Partien der Wände bis zu den Reliefs mit Farbe. Da also ein so großer Theil der Bilder, mehr als die Hälfte, nicht sichtbar war, darf es nicht befremden, daß dieselben bisher nur wenig beachtet wurden. Mit Begeisterung, aber nur kurz hat dieselben v. Quast¹ beschrieben. Weitere Besprechungen haben Haas,² Schellander und Ankershofen³ geliefert. Seitdem sank das Interesse merklich, ja man hielt die bisherige Würdigung für Ueberschätzung. Eine eingehende Untersuchung war erst nach Entfernung der Reliefs möglich, die allerdings schon v. Quast vor fast einem halben Jahrhundert als „dringend nothwendig“ bezeichnet hatte. Dies geschah nun als ich August 1886 behufs abermaliger Untersuchung der Gemälde als Mitglied des Institutes für österreichische Geschichtsforschung mit Unterstützung des hohen Ministeriums für Cultus und Unterricht nach Gurk geschickt wurde. Die Anregung

¹ Otte, Grundzüge der kirchlichen Archäologie, 1. Auflage, S. 69 f.

² Denkmäler des österr. Kaiserstaates II, S. 163 ff.

³ Mitth. der k. k. Centr.-Comm. II, S. 163, vgl. auch: „Die selige Hemma“, S. 162.

hiefür verdanke ich meinem Lehrer Herrn Professor Dr. *Franz Wickhoff*.

Die neu an das Licht gebrachten Bilder waren gegenüber den anderen keineswegs in besonders schlechtem Zustande wie man vielfach glaubte. Dieselben sind eben durch Feuchtigkeit wohl auch durch Nagellöcher, Ritzer u. a. vielfach schadhaft geworden, im Ganzen gleichwohl trefflich erhalten. Nur wenig ist als ganz verloren anzusehen. Manches wird noch durch vorsichtiges Aufdecken der Tünche zu erkennen sein. Die Reliefs wurden auf meine Veranlassung nicht mehr an alter Stelle, sondern würdiger an den Wänden des Chores der Kirche angebracht; so sind nun die herrlichen Gemälde, die sich denen der Empore wohl als kaum geringer an die Seite stellen, allgemein und vollständig sichtbar geworden.

Anders verhält es sich mit dem Fastentuche, dessen Besprechung den zweiten Theil dieser Arbeit bildet. Dasselbe war bisher literarisch gar nicht bekannt; meine Notiz in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission¹ ist die erste an die Oeffentlichkeit gebrachte Erwähnung.² Der Grund, daß daselbe bisher fast gänzlich unbekannt geblieben ist, liegt hauptsächlich darin, daß es eben nur in der Fastenzeit sichtbar ist, sonst aber aufgerollt in einem Corridor des Stiftsgebäudes aufbewahrt wird. Die Erhaltung dieses Fastentuches ist trotz zahlreicher Risse eine sehr gute, nur die untersten Partien, worauf sich freilich auch die wichtige Inschrift, welche dessen Entstehung angibt, befindet, haben stärker gelitten. Einige wenige Stellen wurden wohl auch wegen großer Schäden eingestückt und übermalt.³

¹ 1887, S. LI.

² Seitdem kurz erwähnt in der Kunst-Topographie Kärntens S. 95.

³ Der Dechant von Gurk, Herr Domcapitular Dr. *Valentin Nemec* ließ in jüngster Zeit die Schäden sorgfältig ausbessern und für die fernere Aufbewahrung eine entsprechende Kiste anfertigen. Für die Möglichkeit der Durchführung bin ich demselben zu größtem Dank verpflichtet. Für Benützung von Urkunden etc. sowie Aufschlüsse auf Anfragen muß ich weiterhin dankend nennen die Herren † Prof. Dr. *Fraidl* und Conservator Monsign. *Graus* in Graz und Archivar *August R. v. Jaksch* in Klagenfurt.

A. Die Vorhalle und deren Gemälde.

Vor Betrachtung der Gemälde selbst muß der ursprüngliche Bestand der Vorhalle von dem späteren Umbau viel genauer als bisher auseinander gehalten werden.

Zwischen die 7·80 M. von einander abstehenden Westthürme ist das Haupt-Portal der Kirche eingebaut, jedoch nicht die Westwand der Thürme verbindend, sondern 9·87 M. von derselben nach Osten gerückt und mit seinem massiven Mauerkörper noch über die Thurmmauern in das Mittelschiff der Kirche hineinragend. Dieses herrliche Marmor-Portal nimmt der Breite nach fast den ganzen Raum zwischen den Thürmen ein und läßt beiderseits nur einen schmalen Wandstreifen übrig, welchem bis zum Ansatz des Bogens, dem Portal entsprechend, je zwei Säulen mit Kämpfer vorge setzt sind. Der den Bogen des Portals begleitende Wandstreifen ward nicht weiter plastisch decorirt, sondern für malerischen Schmuck bestimmt. In den übrigen Raum zwischen den Thürmen ist nun concentrisch mit dem Bogen des Portals eine Tonne von 9·8 M. Scheitelhöhe eingespannt, unmittelbar in die Seitenwände übergehend, ohne jeden plastischen Schmuck; nur die Nordwand ist von einer Mauerspalte durchbrochen. Der äußere Abschluß der Vorhalle ist beiderseits durch einen 0·79 M. breiten Pilaster markirt, welcher 0·38 M. von der Wand vorspringt und 0·10 M. von der Thurm-ecke absteht. Diese Pilaster beginnen aber nicht am Boden, sondern 2·10 M. über demselben,¹ ohne eigentliche Consolen, nur nach jeder Seite abgeschrägt, und sind mit einander durch entsprechende Bogenstreifen verbunden.² Als Capital weisen die Pilaster die umge-

Auf meine Anregung hat in jüngster Zeit *Jos. Wlha* in Wien die Bilder an den Längswänden der Vorhalle photographisch publicirt Nr. 1250—1253. Hoffentlich folgt bald das übrige nach.

¹ Aehnlich auch am Portal der Kirche zu Völkermarkt abgeb. *Wr. Bauhütte* B. XII.

² Die Abbildung bei Haas S. 149 ist ungenau.

stürzte attische Basis auf. Die abgeschrägte Basis, welche die Thüren außen umzieht, ist nur wenig über die Ecke in die Vorhalle geführt und bricht dann ab.

Mit der Zeit erhöhte sich allmählich der Boden um die Kirche, so daß die Basen der Thürme immer tiefer in den Boden hineinsanken. So mochten Feuchtigkeit und Kälte bestimmend gewesen sein, die Halle zu schließen. Man that dies, indem man den Pilastrern und deren Bogen entsprechend eine Wand aufführte, jedoch so, daß jene nach außen noch um 0·10 M. vorspringen. In der Mitte derselben brachte man drei eng aneinander gerückte spitzbogige Oeffnungen an, und zwar die mittlere breiter, fast bis an den Bogen reichend, als Portal, in den oberen Partien mit dreitheiligem gothischen Maßwerk ausgefüllt, die beiden anderen kleiner, als zweitheilige Fenster, alle mit noch erhaltenen Glasgemälden geschlossen. Von dem Portal führen mehrere Stufen in die tiefer gelegene Vorhalle.

Diesen so geschützten Raum beschloß man nun mit Wandgemälden auszuschnücken. Zu dem Behufe vermauerte man die oben erwähnte Mauerspalte¹ und erhielt somit ausgedehnte Flächen, in hohem Grade geeignet für malerischen Schmuck, welcher Gegenstand der folgenden Betrachtung sein soll (Fig. 1).

Die bedeutendste Malerei erhielten die Seitenwände. Man zierte dieselben nach Art der alt-christlichen Basiliken mit biblischen Darstellungen. Beiderseits brachte man vier Bildstreifen, links jeder 1 M., rechts 0·95 M. hoch, übereinander an, und zwar in der Weise, daß der mittlere Trennungstreifen sich 0·10 M. unter der Berührungslinie zwischen Wand und Tonne hinzieht, somit die zwei oberen Streifen eigentlich schon am Gewölbe sind; durch die unmerklich überhängende Bildfläche wird in dem verhältnismäßig kleinen Raum

¹ Diese hat *Ankershofen* übersehen. Aus diesem Nachweis geht hervor, daß die Seitenwände ursprünglich nicht bemalt waren. Dagegen war jedenfalls der Bogen über dem Portal für Malerei bestimmt, kaum aber die Decke, die auch in Seckau vor der Zerstörung in jüngster Zeit ohne solche gewesen ist, freilich auch eine andere Form hatte.

die Betrachtung sehr erleichtert. Die eigentliche Plafond-Decoration ist ziemlich eingeschränkt und dem Quadrate genähert, dabei aber auch der Kappe des Tonnengewölbes überaus schön entsprechend. Die Fläche ist zunächst mit einem breiten, in gleichen Abständen von Kreisen mit Sternen unterbrochenen mosaikartigen Ornamentbande von lichten bunten Farben umfäumt. Die Scheitellinie der Tonne wird von zwei parallel laufenden Streifen mit Kränzen begleitet, welche in der Mitte durch ein über Eck gestelltes Viereck mit halbkreisförmigen Ausladungen an den Seiten unterbrochen werden, dem an jeder Ecke nach außen eine Kreuzblume entspringt. Dieses Viereck bildet die Umrahmung des Agnus Dei mit rother Siegesfahne, in Stucco ausgeführt. Der Grund zwischen diesem vielgestaltigen Rahmenwerk ist durchwegs blau und mit aufgesetzten goldenen Sternen besät.

Entsprechend ist die West- und Ostwand geschmückt.

Erstere enthält in den unteren Partien zwischen den Ecken und Fenstern die Fortsetzung der Streifeneintheilung. Weiter war nur zwischen den Spitzbögen der Fenster Raum für zwei Medaillons mit Brustbildern von Heiligen, wahrscheinlich Marcus und Lucas. Die Fenster sind mit geometrischen Ornamentstreifen umgeben.

Die Ostwand läßt der Malerei nur den schmalen Streifen zwischen Portalbogen und Tonne übrig; derselbe wurde, als zur vornehmsten Seite gehörig, mit den Medaillons Christi und der Apostel bedeutsam ausgeschmückt.¹

Es sei nun die Eintheilung der Bildstreifen selbst näher betrachtet. Diese ist beiderseits verschieden, und zwar sind die der Nordwand in je vier Theile getheilt, der erste links bedeutend länger, 2 M., die übrigen

¹ Das Portal abgebildet in *Förster's Denkmäler deutscher Baukunst* Bd. VI; doch ist der Streifen, den die Medaillons einnehmen, leer gelassen besser die Aufnahme von *Gruber*, *Allgemeine Bauzeitung*, Bd. 55, 53. Gute Photographie von *Wlha* in Wien, Nr. 1112.

jeder 1.45 M. lang. Die Streifen der Südwand sind in je sechs Theile getheilt, die ersten fünf jeder 1.18 M., der letzte rechts 0.67 M. lang. Die Streifen der Westwand sind unten 1.06 M. breit, die oberen werden durch das einschneidende Tonnengewölbe verengt. Fasst man also statistisch die Zahl der Bildflächen zusammen, so ergibt sich: nördliche Gruppe (Nord-und angränzende Westwand) vier Streifen mit je fünf Bildern, wovon die zwei obersten der Westwand einer Darstellung angehören,

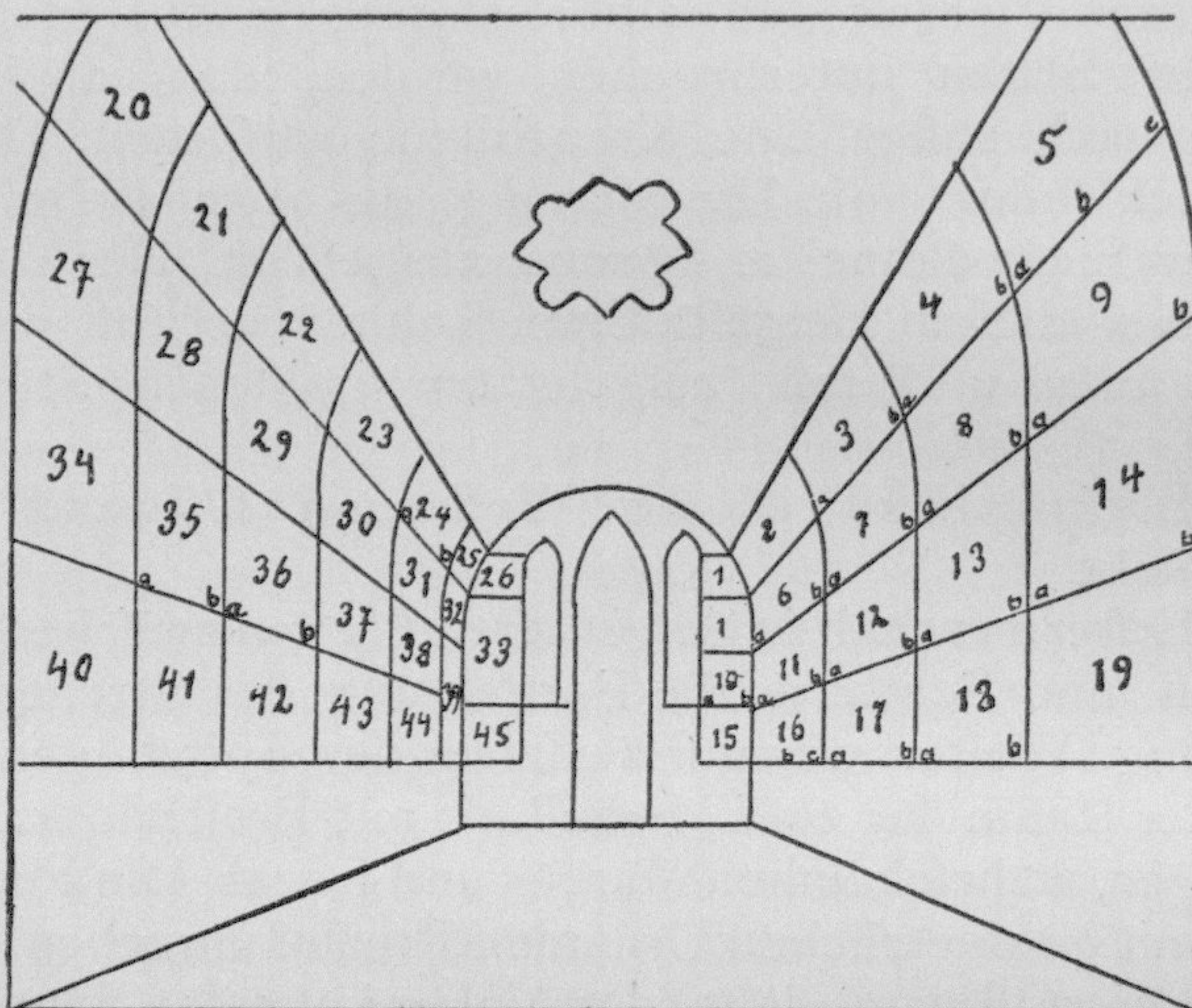


Fig. 2.

gibt 19; südliche Gruppe je sieben in einer Reihe, von denen die letzten der beiden untersten Streifen an der Südwand und die beiden mittleren der Westwand zusammenfallen, gibt 26 getrennte Bildflächen. Die Gegenstände sind im Ganzen chronologisch geordnet, und zwar nimmt das alte Testament die nördliche, das neue die südliche Seite ein, eine gegenüber dem Gebrauch in älteren Kirchen verkehrte Anordnung, wohl aber dadurch begründet, daß der Raum nicht Kirche,

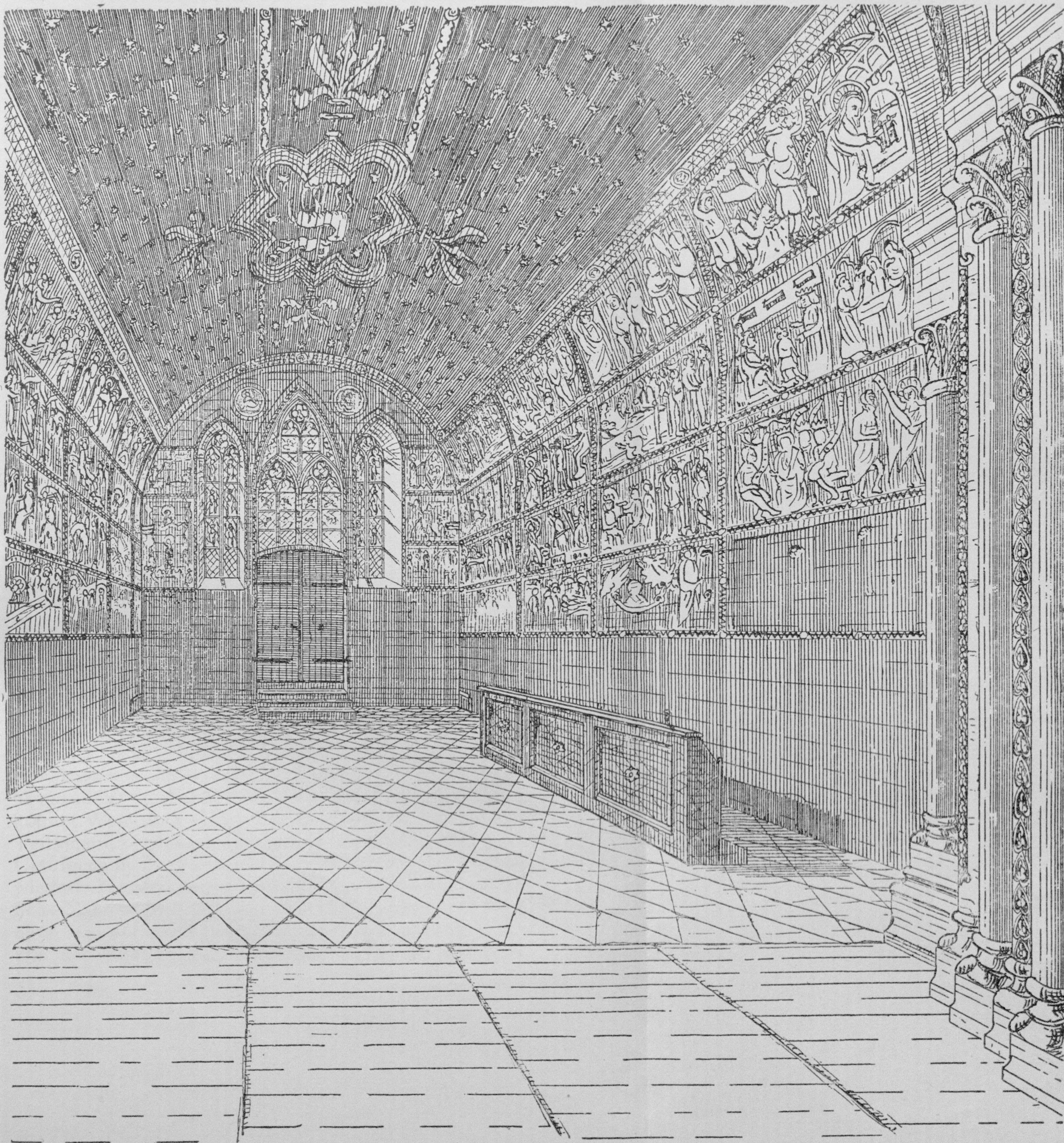


Fig 1.

fondern Vorhalle ist, und man daher der rechten Seite vom *Eintretenden* aus den Vorzug geben wollte. Im Cyclus des alten Testamentes enthält mit Ausnahme der zwei ersten Bilder, welche nur je eine Darstellung aufweisen, jede besonders eingerahmte Fläche zwei, einige auch drei verschiedene Scenen nebeneinander. Das neue Testament zeigt nur drei Doppelbilder. Zur besseren Uebersicht sei das Schema der Anordnung der Bildflächen mit Beifügung der im Text angewandten Numerirung gegeben (Fig. 2).

Der Einzelbetrachtung der Bilder sei ein Ueberblick über ihre Ausführung vorangeschickt. Die Einrahmung derselben besteht aus geometrischem schwarz roth und weißem Muster von 0.04 M. Breite. Diese werden an der linken Seite in gleichen Abständen von verschiedenfarbigen Kreisen, an der rechten von schwarzen über Eck gestellten Quadraten mit einem rothen Stern in der Mitte unterbrochen

Der Grund der Bilder ist wie an der Decke durchwegs blau; an der Nordseite hat derselbe sich durch Feuchtigkeit größtentheils zu Grün verfärbt. Die Architekturen in den Bildern selbst sind rothbraun oder bläulich; wo keine Architektur angegeben ist, sind die Bilder oben und zu beiden Seiten durch grüne Streifen eingefasst, in welche die Darstellung gewöhnlich übergreift, beim obersten Streifen des alten Testamentes aber auch in die äußere Umrahmung einschneidet. Pflanzen, Holz, Geräthe erscheinen in ihrer gewöhnlichen Farbe; die Gesichtsfarbe der Personen ist graulich, in den Kleidern herrscht Roth vor, dazu kommt Weiß und Gelb, bei den Bildern des neuen Testamentes vielfach Lichtblau und Dunkelbraun. Uebrigens ist die Farbe der Kleider bei einer im Cyclus wiederkehrenden Person nicht immer dieselbe. Sämmtliche Nimben sind stukkirt und waren vergoldet, was aber bis auf geringe Spuren verloren gegangen ist; nur die Nimben der Apostel und Christi um den

Portalbogen sind farbig. Die göttlichen Personen weisen wie gewöhnlich Kreuznimbus auf.

Die Inschriften auf den weißen Spruchbändern zeigen schwarze Buchstaben, meist mit rothen Hilfslinien; die erklärenden im oberen grünen Rande beim alten Testament haben rothe Initialen.

Altes Testament.

1. Der Cyclus beginnt, was alle Erklärer bisher übersehen haben, an der Westwand. Das erste Bild, ein Doppelbild, ist in der obern Hälfte durch das einschneidende Tonnengewölbe verengt. Der Höhe nach wird es den übrigen Streifen entsprechend zweigetheilt, was bei den übrigen Doppelbildern nicht der Fall ist.

Das Schwergewicht liegt auf der oberen Darstellung. Wir erblicken dem Trennungstreifen entlang eine Reihe von Berggipfeln; links steht auf einem solchen Gott Vater als Mann von etwa 40 Jahren in weißem Gewande und rothem Mantel, das Haupt vom Kreuznimbus umgeben. Er ist nach rechts gewendet und segnet die vor ihm schwebende Mandorla, deren Inneres mit betenden Engeln erfüllt ist (nur theilweise erhalten); die Linke hält er halb ausgestreckt. Die untere Hälfte des Bildes zeigt uns den Abgrund. Im Gegensatz zu dem luftigen Himmel ist hier alles finster. Aus dem Boden schlagen Flammen empor; zu unterst links ist der große Kopf eines Ungeheuers mit weit aufgesperrtem Maul, der Höllenschlund, sichtbar; zahlreiche löwenartige Ungeheuer stürzen in die Tiefe.

Hier ist also die Scheidung des Lichtes von der Finsternis zur Anschauung gebracht (Gen. I, 1—5). Die Entwicklung der Darstellung läßt sich an einer Reihe von Monumenten verfolgen. Wir sehen in Monreale¹ Gott mit Gesetzrolle eine von Strahlen in Oval umgebene Schaar von Engeln segnend. Die Bodenfläche

¹ *Gravina*, Il duomo di Monreale. Taf. 15 B.

ist vom Meer „abyssus“ erfüllt. In S. Marco zu Venedig¹ sind dieser Scene die Gestirne beigelegt. Anders erscheint die Darstellung in S. Francesco in Assisi: Gott - ohne Kreuznimbus — ist dort von einem Kreis mit Engelsköpfchen umgeben.² Aehnlich, aber vereinfacht, ist die Darstellung im Cyclus der Kuppel des Presbyteriums zu Florenz u. a. Weiter vereinfacht erscheint die Darstellung im Speculum humanae salvationis³ zu Kremsmünster. Gott Vater mit Kreuznimbus befindet sich hier innerhalb der von Engeln getragenen Mandorla; darunter fährt ein Teufel in den Höllenrachen. Anders wieder die ältere Bibel von Michelbeuern.⁴ Gott tritt mit zwei Engeln an den Kreis heran und berührt ihn; der Kreis ist durch eine horizontale Linie zweigetheilt, die obere Hälfte zeigt auf weißem Grunde die Taube mit rothen Strahlen, die untere Lucifer als Katze mit zwei Drachen auf schwarzem Grunde, u. s. w. Das vorgeschrittene Mittelalter faßt also die Scheidung von Licht und Finsternis, zugleich als Scheidung der guten und bösen Engel auf (nach Apocal. XII, 7, Isaias XIV, 11) wie es namentlich die historia scholastica des *P. Comestor*, Cap. III,⁵ der zahlreiche andere Exgeten folgen, ausführt. Im Detail nimmt das Gurker Bild so ziemlich die Mitte zwischen älteren und neueren Typen ein. Als ältere Merkmale erscheinen: Gott steht außerhalb des Empyräums, die Engel innerhalb desselben, als jüngere: die Mandorla-Form des Empyräums, sowie der Abyssus als Höllenschlund. Die Teufel als Löwen kommen schon früh in der christlichen Symbolik vor. Alle diese Bilder zeigen Gott durchwegs als jüngeren Mann, die italienischen auch ohne Kreuz-Nimbus.

¹ La basilica di San Marco. Venedig. Organia.

² Vgl. *Thode*, Franz von Assisi. S. 237. Gott Vater ist wohl nicht ganz zutreffend als „christusartig“ bezeichnet.

³ *Heider*, Beiträge zur christl. Typologie. Jahrb. d. k. k. Centr. Comm. 5; abgb. Taf. VII.

⁴ Vgl. *Neuwirth*, Studien über Miniaturen. Wiener Sitzungsab. 1887.

⁵ *Migne*, Patr. lat. CXCVIII, S. 1055 ff.

2. Das folgende Bild an der Nordwand zeigt links eine flachhügelige Gegend, rechts das Meer. An der Gränze beider steht ein starker Baum, daneben ein dünnerer. Links steht Gott Vater, segnend. Auf den dünngebildeten Baum vor ihm klettern symmetrisch zwei Eichhörnchen, darunter versuchen zwei Hirsche, Männchen und Weibchen, ihnen nachzukommen. Zwischen beiden Bäumen ist eine Reihe von Thieren nebeneinander angeordnet, zu vorderst das Pferd, weiter Stier, Schaf, Widder, Tiger (gefleckt), Löwe. Alle blicken auf den Schöpfer. Das Meer durchziehen zahlreiche Fische von sehr verschiedener Größe, den Wassern aber entsteigen leicht befiederte Vögel und schweben in die Lüfte; die schwerer befiederten haben sich auf die Bäume gesetzt; rechts oben wird der Adler sichtbar.

Dieses Bild zeigt also die Erschaffung der Erde und der Thiere vereinigt, Wasser und Land sind geschieden, Bäume entsprossen dem Festland, Wasser, Luft und Land ist durch Thiere belebt. Die Anordnung ist keineswegs willkürlich: je früher oder später eine Gruppe geschaffen worden ist, desto näher oder entfernter ist sie vom Schöpfer. Ganz analog findet sich diese Anordnung im *Cyclus* von Monreale, aber noch in einzelne Bilder zertheilt, denen gegenüber das Gurker Bild sich fast wie eine verkürzte Copie ausnimmt. Die Eintheilung der Schöpfungsgeschichte aber ist im Gurker *Cyclus* eine ganz andere geworden; sie folgt den ersten Worten der Bibel: Im Anfang schuf Gott Himmel — und Erde.¹

3. a) Das nächste Bild zerfällt wie die weiteren in zwei gegenständlich getrennte Theile. Der Schauplatz des ersteren ist durch zwei kleine Bäume als Garten charakterisirt. Links steht wieder Gott Vater segnend, in der Linken das Gesetz, ein längliches Buch, haltend. Vor ihm liegt schlafend, das Haupt auf die Linke ge-

¹ Von dem vor kurzen erschienenen Aufsatze: „Drei Darstellungen der Welterschöpfung in Kärnten“ von *Hann. Carinthia* 82, Nr. 5, kann ich hier nur kurz erwähnen, daß seine Beschreibung und Erklärung von der meinen ziemlich bedeutend differirt.

stützt, Adam, aus dessen Seite Eva hervorkommt. Eva hält die Hände gefaltet und neigt sich vor dem Schöpfer. Links schwebt vom Himmel ein nimbirter Engel mit Rauchfaß hernieder.

In ganz typischer Weise ist hier der Schluß der Schöpfungsgeschichte gegeben: das erste Menschenpaar, nach Gottes Ebenbild wird ins Dasein gerufen; feierlich schwingt der Engel das Rauchfaß. Die älteren Darstellungen geben Gott durchwegs mit der Gesetzesrolle; hier ist die Gottheit durch den Kreuznimbus genügend charakterisiert und das Gesetz — als längliches Buch — nur hier gegeben, und dadurch gleichzeitig das Gebot angedeutet; bei der Verkündung des Gebotes hat sich dieselbe fast durchwegs erhalten, so in Affisi,¹ und in Pissweg.² Auch in der Gurker Empore³ erscheint dasselbe einmal, aber aufgerollt als Spruchband. Herabschwebende Engel finden sich bei der Erschaffung der Eva an der Thür zu Nowgorod.⁴

b) Die Scene der zweiten kleineren Hälfte ist wieder der Garten. In der Mitte der Baum mit kleinen spitzen Blättern und Früchten, dabei das erste Menschenpaar. Um den Stamm des Baumes ringelt sich die Schlange, steckt den Kopf mit spitzen Ohren zwischen zwei Ästen hervor und hält im Maul einen Apfel. Sie ist zu Eva gewendet, welche links vom Baume steht. Diese führt eben ein Stück des Apfels zum Munde und reicht das andere dem Adam, welcher mit der Linken darnach langt, mit der Rechten aber bereits genießt.

Diese Darstellung gehört wohl zu den in der christlichen Kunst am allermeisten vorkommenden. Sie folgt dem gewöhnlichen Schema, welches sich schon auf den Sarkophagen, weiter in Pissweg und auf der Gurker Empore findet. Das vorgeschrittene künstlerische Können zeigt sich vornehmlich in dem Bestreben, möglichst viele Momente zu veranschaulichen, sowie auch in

¹ Thode, Franz von Affisi. S. 239.

² Mitth. d. Centr.-Comm. 15, S. XVI.

³ Ebenda 16, Taf. V.

⁴ Adelung, Die Korfun'schen Erzthüren zu Nowgorod.

der scharfen Charakterisierung der Schlange, wie auch des Baumes.

4. a) Die Gegend ist wieder durch Gewächse mit großen Blättern charakterisiert. Links der Engel, welcher die beiden Stammeltern der Menschen aus dem Paradiese jagt. Vorn schreitet Adam, etwas gebückt, sich zögernd scheu umsehend; die Linke streckt er wie tastend nach vorn, mit der Rechten hält er sich die Feigenblätter vor. Dicht hinter ihm folgt Eva mit ähnlicher Haltung. Der rächende Engel, jugendlich, mit Nimbus und weißen Flügeln, hat das Schwert hoch erhoben; mit der Linken berührt er Evas Schulter, die noch Zaudernde zum Gehen mahnend.

Von verwandten Darstellungen ist vor allem wieder die entsprechende im Cyclus von Monreale¹ zu nennen, wo die Begebenheit noch in zwei Szenen aufgelöst ist; die Furcht vor dem Herrn und die Vertreibung; auf dem letzteren Bilde haben die Menschen bereits die Röcke aus Fellen an; der Engel schiebt mit beiden Händen die Menschen fort, während vor der Paradieses-Pforte ein rother Cherub mit dem Schwerte steht. Aehnlich auch an der Thür von St. Angelo.² Das „flammende“ Schwert der Vulgata (Gen. III 24) kennt nur das Malerbuch vom Berg Athos.³ Die Darstellung auf der Gurker Empore ist leider verloren, dagegen in Pissweg noch vorhanden. Dort geht wie gewöhnlich Eva voran. Viel freier sind die Bilder im Cyklus von S. Marco zu Venedig.

b) Die rechte Hälfte des Bildes zeigt uns das Opfer der beiden Söhne, links Abel, rechts Kain, einander zugewandt, beide mit engen Hofen, hohen Schuhen und kurzen Röcken bekleidet. Abel hält in

¹ *Gravina*, a. a. O.

² *Schulz-Quast*, Die Denkmäler Unteritaliens I, S. 242, dazu Taf. XXXIX.

³ *Didron*, Manuel d'Iconographie chrétienne, Paris 1845; deutsch von *Schäfer*. Es werden sich auch weiterhin sehr bedeutende Differenzen zwischen den Angaben dieser Quelle und den Monumenten finden; hier kann übrigens nur das auf unseren Gegenstand Einschlägige erwähnt werden; jedenfalls aber erscheint für die Benützung des Malerbuches große Vorsicht geboten.

den verhüllten Händen das Lamm, Kain in den bloßen das Aehrenbündel. Sie blicken auf die über ihnen zwischen Strahlen hervorragende Hand Gottes, welche Abel segnet.

Auch diese Scene wurde im Mittelalter ziemlich gleichmäßig dargestellt. Zu den verwandtesten gehört wieder das Bild im Cyclus von Monreale. Die Bevorzugung Abels ist dort durch einen weißen Streifen angedeutet. Die Strahlen, zwischen denen in Gurk die Hand Gottes erscheint, erinnern dagegen an die Darstellung des Empyräums in der Schöpfungs-Geschichte jenes Cyclus. Sehr verwandt ist auch die Darstellung an der Thür zu Hildesheim, wie auch die etwas freiere zu Wechselburg, anders die in S. Marco, wie auch die ziemlich misverstandene der Millstätter Genesis.¹ Den aufsteigenden und zu Boden bleibenden Rauch kennt wiederum nur das Malerbuch.

5. a) Das nun folgende Bild ist eines der wenigen, welches drei verschiedene Scenen enthält. Die erste stellt den Brudermord dar. Auf einem nach rechts ansteigenden Hügel, dem ein Baum entsprißt, liegt eben zusammengebrochen Abel; die Rechte hält noch den Hirtenstab, das Haupt ist über den Abhang des mit Blut überströmten Hügels zurückgesunken. Kain hält den rothen knotigen Stock in beiden Händen mit aufgestreckten Aermeln hoch erhoben, aber seine Bewegung ist bereits abgewendet; er schreitet hastig nach links und sieht entsetzt nach dem Erschlagenen zurück. — Mit erschütternder Wahrheit ist hier die grauenhafte That des Brudermordes geschildert; es ist höchst bedeutend, daß sich Kain nach links, also gegen die Anordnung der Bilder wendet; dies allein kennzeichnet schon seine That.

b) Die zweite Scene gibt uns die Unterredung Gottes mit Kain. Kain steht nach rechts gewendet und stützt sich auf den knotigen Stock; die Rechte hat

¹ *Diemer*: Genesis und Exodus nach der Millstätter Handschrift. Wien, 1862, I, S. 24.

er mit redender Geberde halb erhoben; er blickt in die Höhe gegen das von Strahlen und Wolken umgebene Antlitz Gottes. Die Unterredung erläutern zwei Spruchbänder: *Ubi est Abel — Nescio Domine* (Gen. IV, 9).¹

Das Schema beider Darstellungen ist ein normales, nur einigermaßen gekürzt; ganz vereinigen ließen sich beide Szenen nicht, ohne unverständlich zu werden. Der Brudermord findet sich höchst verwandt in Monreale, aber auch in Affisi,² anders in der Alkuin-Bibel,³ sowie am Verduner - Altar zu Klosterneuburg,⁴ im Speculum u. f. w. — Sehr sinnreich ist in Gurk die Unterredung zwischen Gott und Kain; die älteren Darstellungen, z. B. Monreale, St. Savin,⁵ Braunschweig⁶ geben meist Gott neben Kain stehend; in erstgenannter ist die Seele Abels als kleines blutiges Figürchen (Gen. IV 10) angedeutet. Das Malerbuch kennt die zweite Scene nicht.

c) Die nun folgende dritte Darstellung gibt rechts einen zierlichen, mit flacher Kuppel bedeckten Bau, vorn eine eisenbeschlagene Thür. Gott Vater — mit langem Bart und Haaren — ist eben herantreten und legt Hand an das Schloß.

Während die bisherigen Darstellungen durchwegs erzählend waren, folgt am Schluß der ersten Reihe eine mehr dogmatischen Inhaltes: Gott verschließt die Paradieses-Pforte. Die Darstellung in dieser Weise ist ziemlich vereinzelt, obschon die Vorbilder klar sind.

Wie oben erwähnt, findet sich in Monreale wie auch in S. Marco in Venedig bei der Vertreibung der Stammeltern vor der Pforte des Paradieses ein Cherub,

¹ Die Inschriften, welche nur Citate und Erklärungen enthalten, sind im Druck als Handschriften behandelt, und daher mit *aufgelösten* Wort-Kürzungen gegeben.

² Vgl. Thode, a. a. O., S. 246.

³ Leitschuh, Schätze der königl. Bibliothek in Bamberg.

⁴ Camefina und Heider, Mitth. des Alterthums-Vereines zu Wien, IV, Tafel XI.

⁵ Merimée, a. a. O., pl. 9.

⁶ Vgl. Schiller, Die mittelalterliche Architektur Braunschweigs. S. 32; vgl. auch: Janitschek, Deutsche Kunstgeschichte, S. 154. Eine perspectivische Ansicht ebenda bei Dohme, S. 45.

in der Wiener Genesis¹ das feurige Rad (nach Ezechiel I), also Gott selbst. Das Malerbuch gibt den Cherub für die Darstellung der Klage um das Paradies an; die Millstätter Genesis² stellt auf einer selbständigen Darstellung die verschlossene Pforte, davor den Engel mit Schwert dar. Im speculum Humanae salvationis und öfter finden wir endlich die verschlossene Pforte und daneben die offene, als Sinnbild des Erlösungswerkes Christi (nach Ezechiel XLIV).³

Wie die Scheidung von Licht und Finsternis hat auch die Schließung des Paradieses eine erweiterte Bedeutung erhalten: Nicht nur das irdische Paradies wird der Menschheit verschlossen, sondern auch der Himmel; die sündige Menschheit bedarf der Erlösung, die ihr durch den Opfertod und die Höllenfahrt Christi zu Theil wird. Merkwürdig erscheint es, daß fast alle bisherigen Erklärer dieses Bild nicht erwähnen, trotzdem es vortrefflich erhalten ist und nie verdeckt war.

6. a) Die zweite Reihe beginnt mit Noahs Trunkenheit. (Gen. IX 20—29). Im Vordergrund befindet sich ein nach rechts allmählich ansteigender Hügel, dem ein Weinstock mit großen Trauben (Sonnseite blau, Schattseite grün) entspringt. Auf demselben liegt ausgestreckt Noah, das nach vorn geneigte Haupt auf die Linke gestützt, schlafend; sein Gewand ist in Unordnung gerathen und hängt vorn herab, während die Beine, soweit es der Anstand darzustellen für gut befand, entblößt sind. Von rückwärts sind dessen drei (auffallend schlecht gezeichneten) Söhne herangetreten, links Cham mit redender Geberde, auf die Blöße des Vaters blickend, neben ihm dessen Brüder, der erste auf Cham, der andere nach dem Vater umblickend. Beide halten einen Mantel, um diesen zu bedecken.

¹ *Garrucci*, Storia dell'arte cristiana, III, 112, Nr. 2. *Lambetius*, Commentarii, III, 6.

² *Diemer*, a. a. O. I, S. 20.

³ *Heider*, Beiträge zur christlichen Typologie, Jahrb. der k. k. Centr.-Comm. V, S. 20.

(Schnierich.)

2

Während die älteren Cyklen aus der Geschichte Noah's fast durchwegs mehrere Scenen, namentlich auch die Sündfluth geben, ist hier nur eine, wohl aber die populärste zu finden, wie im Folgenden jeder Stammvater des auserwählten Volkes durch je eine Darstellung verherrlicht wird.

Das Schema ist das gewöhnliche, nur zusammengezogen. Die Wiener Genesis, Monreale, auch das Malerbuch zeigen Noah zuerst beim Weinstock, die Trauben in ein Behältnis pressend (V. 20) und dann im Hause liegend (V. 21), St. Savin enthält nur das letztere.¹

b) Die zweite Hälfte des Bildes stellt in der Mitte den Thurm von Babel als zinnengekrönten Quadernbau dar, eingerüstet, eben im Bau begriffen, rechts ein niedriger Baum. Am Gerüst oben stehen zwei Arbeiter mit Werkzeugen, lebhaft mit den unten befindlichen Personen redend. Diese tragen Steine und anderes Baugeräth und deuten lebhaft hinauf. Links von der Zinne des Thurmes ist das Haupt Gottes sichtbar, gegen den Thurm blickend, darunter das Spruchband: *Venite confundamus linguam eorum* (Gen. XI, 7).

Im Gegensatz zum frommen Noah gibt dieses Bild durch den Thurmbau von Babel (Gen. XI) den Uebermuth der Menschen zur Anschauung. Der Gegenstand wird schon früh in der christlichen Kunst erwähnt (Ermoldus Nigellus,² Elpidius Rusticus),³ die Anordnung ist eine ziemlich normale, wie z. B. in Monreale, St. Savin, doch fehlt hier das Thor im Thurm, sowie die Geräthe zum Aufziehen des Materials. Die befestigte Stadt gibt nur das Malerbuch an. Das Eingreifen Gottes fehlt mehrfach, auch in Monreale, ist dagegen in St. Savin⁴ sehr anschaulich dargestellt, findet sich in ganz ähnlicher Weise mehrfach in der Millstätter Genesis.

¹ *Merimée*, a. a. O., S. 23.

² *Garrucci*, a. a. O., I, 598.

³ Ebenda, I. 521.

⁴ *Merimée*, pl. 23.

7. a) Die erste Hälfte zeigt rechts eine gewölbte, vorn offene Halle, von deren Decke eine brennende Ampel herabhängt. Davor steht ein ganz überkleideter Altar, links davon ein Bäumchen. Auf dem Altar sitzt Isaak als Knabe (gebunden) die Hände gefaltet. Auf ihn zu schreitet sein Vater, in langem Gewand mit Nimbus. Er hat mit der Linken den Knaben bei den Haaren erfaßt, mit der Rechten das Schwert hoch erhoben; sein Kopf aber wendet sich zurück, denn links oben ist von Wolken umgeben ein Engel erschienen, welcher die Klinge des Schwertes erfaßt hat; vorn steht auf den Hinterfüßen, die Hörner in den Baum verwickelt, der Widder.

Gegenüber den zahlreichen unter sich sehr ähnlichen Darstellungen mag befremden, daß die Scene vor eine Halle verlegt ist, doch ist dieß nicht ohne Grund geschehen; es ist hiedurch der spätere Tempelberg Moriah angedeutet, auf dem der Tradition nach das Opfer stattgefunden hat. Die Stellung des Widders erinnert an die St. Florianer Biblia Paup. XXIII,¹ nur ist das Gewächs hier, wie durchwegs, großblättriger. Auffallend ist, daß Abraham der einzige durch einen Nimbus ausgezeichnete Patriarch ist; die Italiener des späteren Mittelalters zeichnen dieselben fast durchwegs so aus, im Gegensatz zu den älteren Bildern.

b) Die zweite Scene spielt wieder in einer Halle. Rechts auf einem Thron sitzt ein Greis mit geschlossenen Augen, also blind, Isaak. Er trägt eine rothe kappenartige Kopfbedeckung und segnet den auf ihn zuschreitenden Jüngling, Jacob, dessen Rechte er mit seiner Linken berührt. Jacob steht etwas gebückt und trägt eine Schüssel. Hinter ihm steht seine Mutter in langem Gewande, über die blonden Locken eine Stirnbinde gelegt. Sie beachtet den Vorgang gespannt und berührt sanft den Ellbogen des Sohnes, um den noch Zaudernden anzuspornen.

¹ *Camessina* und *Heider*, Die Darstellungen der Biblia Pauperum im Stifte St. Florian in Ober-Oesterreich. Wien 1863. Die beigefetzten römischen Ziffern geben hier wie weiterhin die Tafel dieser Publication an.

Die Darstellung findet sich sehr häufig; auffallend erscheint, daß hier der heimkehrende Esau fehlt. Isaak liegt sonst durchwegs im Bette; das Eingreifen der Rebekka ist originell, doch sehr sinnreich gegeben.

8. a) Das Local der folgenden Darstellung ist durch ein Bett, welches der ganzen Länge nach den Raum einnimmt, als Gemach charakterisirt. Auf demselben liegt unter rother Decke, unter der, wie es scheint, zwei Aermel herabhängen, der greise Erzvater *Jacob*, wie es auch die Inschrift am Bette angiebt, das Haupt links von mehreren Pölstern unterstützt. Er hat die Rechte segnend erhoben, in der Linken hält er ein Spruchband: *Audite filii Israel patrem vestrum* (Gen. XLIX, 2). Um das Bett sind seine Söhne gruppirt. Der zu seinen Häupten jugendliche mit langen Haaren mag Joseph sein, ein zweiter anscheinend noch jüngerer kniet vor dem Bette, wohl Benjamin; die übrigen Söhne sind dicht nebeneinander rechts an das Bett herangetreten, mit theilnehmender Geberde. Diese Darstellung stimmt ziemlich genau mit der Wiener,¹ noch mehr mit der Millstätter Genesis² überein, nur küßt dort Joseph den Vater. Das Malerbuch, wie auch der Verduner-Altar geben Jacob sitzend (nach Vers 32).

b) Die zweite kleinere Darstellung giebt die Auslegung der Träume des Bäckers und Mundschenken durch Joseph zur Anschauung (Gen. XL). Die beiden ersteren, jugendlich, stehen links, tragen kurze Röcke und sind zu Joseph, welcher rechts steht und langes Gewand trägt, gewendet. Hinter dem Mittleren sproßt eine Rebe mit drei Trauben empor; der Mann hat eine derselben erfaßt und preßt sie in ein Gefäß; der andere hält die Hände gefaltet, und trägt am Kopfe den Korb — es scheint nur einer zu sein — mit Backwerk, an dem zwei Vögel zehren. Joseph spricht zu beiden.

¹ *Garrucci*, Storia dell' arte Cristiana, Tab. 118, 3. *Lambetius*, Commentarii III, pag. 28, vgl. *Kondakoff*, Histoire de l'art byzantin, I, 78.

² Bei *Diemer* nicht abgebildet, gehört aber zu S. 115, (Orig. f. 83. „Do Joseph gefach das sein uater tot gelach, er uil ubir in.“)

Gegen die geschichtliche Aufeinanderfolge ist dieses Bild dem Tod Jacobs nachgesetzt. Die bisherigen Erklärer konnten sich nicht weiter zurecht finden; *Schellander* nahm sogar für die ganze Reihe eine verkehrte Anordnung an. Die Darstellung ist wiederum eine sehr gekürzte; der Cyklus von S. Marco in Venedig giebt uns den Gegenstand ganz ähnlich, aber in drei Bildern, in der Millstätter Genesis¹ dagegen sitzt Joseph erklärend in der Mitte, daneben die beiden anderen hockend, also schlafend; das Uebrige ist auch hier vollkommen ähnlich.

9. a) Die nun folgende Darstellung giebt als Local ein vorn. offenes Haus mit drei niedrigen Fenstern unter dem Dache. Links auf erhöhtem Throne sitzt ein alter bärtiger Mann, ein zweiter hinter ihm. Der Mann am Throne trägt enge reich verzierte Kleider von rother Farbe; seine Geberde ist die lebhaften Erstaunens, denn ein zu ihm gewendeter Knabe tritt, anscheinend springend, auf eine Krone, die eben vor dem Greis herabfällt. Hinter dem Knaben steht eine gekrönte Frau in ruhiger Haltung, beide Hände nach ihm gerichtet. Am Throne unten die Inschrift: *Imperii diadema pede conterit iste.*²

Weit schwieriger als bei den vorhergehenden erscheint die Erklärung dieses Bildes. *Schellander*³ und *Haas*,⁴ welche die theilweise sehr verdorbene Darstellung nicht gehörig betrachteten, wollten darin die Erzählung der Träume Josephs erkennen, was sich doch sofort als unhaltbar erweist. Nach der sonstigen Darstellungsweise kann die Frau doch nur eine Königin sein, dagegen die vom Knaben verachtete Krone nur dem Greis angehören: anderseits interessirt sich die Frau sichtlich für den Knaben; es ist also aus der Darstellung allein schon höchst wahrscheinlich, daß hier eine Begebenheit aus der Geschichte Moses veranschau-

¹ *Diemer*, S. 82.

² Sehr verdorben; die Kürzungsstriche verloren.

³ *Mith. d. Centr.-Comm.*, II, 290.

⁴ *A. a. O.*, S. 163.

licht wird, und zwar eine am Hofe des Pharao. Der Exodus schweigt zwar über Moses Jugendzeit, desto mehr hat die spätere jüdische Legende diese Periode ausgeschmückt. So finden sich schon in der Bibel Andeutungen hievon: Stephan sagt in seiner letzten Rede Act. VII, 22: „Und Moses ward in der Weisheit der Aegypter unterrichtet und war mächtig in seinen Worten und Werken;“ darnach die zwei Darstellungen im Cyklus von Maria Maggiore in Rom:¹ Auf ersterer wird Moses dem König von dessen Tochter vorgestellt, auf letzterer spricht er vor einem Kreise von Männern; anders die Darstellung in S. Marco in Venedig,² wo der kleine Moses mit königlichen Gewändern angethan wird, während Pharao, die Krone am Haupte, eifrig zusieht und Rathgeber auf ihn einreden.

Verschieden davon gestaltet sich die Darstellung des speculum humanae salvationis zu Kremsmünster f. 17 a).³ Wie in Gurk thront links Pharao, vor ihm Moses, der auf die bereits am Boden liegende Krone tritt. Dazu kommen noch zwei andere Personen: ein zum Streich ausholender Scherge und eine verhüllte Person, dem kleinen Moses eine Pfanne hinhaltend, der daraus schwarze Kugeln, „carbones vinentes“, wie der erklärende Text angibt, nimmt. Dieser Darstellung liegt der Bericht der Antiquitates Iudaicae des Josephus Flavius II, Cap. X, 7 zu Grunde, wo erzählt wird, Tere-muthis die Königstochter habe Moses vor Pharao geführt, damit er ihn zu seinem Nachfolger auf dem Throne mache; dieser habe den Kleinen an die Brust gedrückt und ihm die Krone aufgesetzt; Moses aber habe dieselbe auf den Boden geworfen und zertreten; die ägyptischen Wahrsager deuteten dies als schlimmes Zeichen. Nach-erzählt, und durch die Sage von den glühenden Kohlen ausgeschmückt, findet sich dieser Bericht in der historia scholastica lib. II, C. IV, welche viele mittelalterliche

¹ Ciampini vetera monumenta. LVI, 2. Garrucci. IV, 218.

² La Basilica di S. Marco, a. o. O.

³ Vgl. Heider, Jahrb. der Centr.-Comm., Bd. 5, S. 49.

Exegeten, mit ihnen auch das Speculum nacherzählen. Die Gurker Darstellung beschränkt sich auf den Hauptmoment: Moses, der eben auf dem Schoße Pharaos gekniet war, springt auf die eben herabfallende Krone. Der Mann hinter Pharao ist dessen Wahrsager, und auf ihn scheint die den Vorgang erklärende Inschrift zurückzugehen. Die Bewegung der Teremuthis sieht dagegen weniger darnach aus, als wolle sie Moses schützen, es möchte vielmehr scheinen, daß sie den Kleinen erst vorstelle, was bei der abgekürzten Darstellungsweise der Bilder kaum befremden kann.

b) Das Local der zweiten Hälfte ist das Innere eines Hauses; im Hintergrunde eine Thüre, vorn in der Mitte ein gedeckter Tisch, links vor demselben steht ein Greis in langem Gewande. Derselbe hält in der Rechten einen kurzen Stab, mit dem er eben die Inschrift ober der Thür *thau* beendet zu haben scheint; in der Linken hält er ein Gefäß. Rechts vom Tische stehen drei Personen mit aufgeschürzten Kleidern Fleischstücke verzehrend. Der erste hält in der Linken ein Lamm (sehr verdorben).

Es kann kein Zweifel sein, daß hier das Essen des Osterlammes (Exod XII) dargestellt ist; die Juden stehen zum Auszug bereit beim Tisch, das Osterlamm essend, dabei wird die Thüre „cum fasciculo hysopi“ (nach V 22) mit dem Blute des Lammes bezeichnet, damit der Würgengel am Hause vorübergehe. Zweifelhast mag es sein, ob unter dem Greise Moses oder nur der älteste des Hauses gemeint sei; da Moses in dem folgenden Bilde jünger dargestellt erscheint, wird das letztere anzunehmen sein. Die Inschrift „*Thau*“ (das hebräische T) ist Ezechiel IX, 3—6 entnommen und findet sich häufig bei dieser Darstellung als T angewandt, so am Verduner Altar, am Kreuz von St. Bertin,¹ welch' letzterer Darstellung die Gurker sehr verwandt

¹ Vgl. hierüber: *Heider*, Beiträge zur christl. Typologie. Mitth. der Centr.-Comm., III, 316 ff. Den dort genannten Darstellungen wäre auch ein Email in St. Florian (Kupferstichzimmer) anzureihen. Vgl. *Czerny*, Kunst und Kunstgewerbe in St. Florian. Linz 1886, S. 33 und auch unten.

ist, nur dafs der Tisch fehlt. Diesen gibt das Maler-
buch an, dazu auch Moses und Aaron.

Es ist sehr bedeutungsvoll, dafs die zweite Reihe
mit dem Auszug aus Aegypten schließt; die folgenden
Bilder gehören der Zeit „sub lege“ an.

10. a) Die dritte Reihe beginnt wieder an der
Westwand. Die erste Darstellung zeigt drei nebenein-
anderstehende Männer. Der rechts trägt hohenpriester-
liche Tracht, am Haupte eine Mitra, vor der Brust das
Ephod, in der Rechten hält er einen Stab mit Blättern.
Die beiden zu ihm gewandten Männer tragen Stirn-
binden, der erste zeigt redende Geberde, der zweite
sieht zu und trägt einen Stab. Den Gegenstand erläu-
tert die Inschrift im oberen grünen Rande: *Virga*
Aaron floruit alius perma[net] aridus. Die Geschichte
von Aarons blühendem Stabe wird Num. XVII erzählt;
hier ist die Entdeckung des Wunders dargestellt: Aaron
trägt eben seinen Stab aus dem heiligen Zelt. Seine
Tracht ist von der eines Bischofs kaum unterschieden,
auch das heute abgekommene Ephod (Ex XXVIII,
13—28)¹ ist angegeben. Die beiden anderen Männer
sind durch die Stirnbänder als niedrigere Priester
gekennzeichnet.² Verwandt mit dieser Darstellung ist
zunächst die des speculum zu Kremsmünster f. 14 a.³
Für die Kleidung des Hohenpriesters kommen außer-
dem die Darstellungen f. 10 c und f. 16 b sowie die
Gestalt Aarons am Stammbaum Christi im Antiphonar
von St. Peter⁴ in Betracht. Auch die Bibl. paup. von
St Florian weist ähnliche Züge auf. Von dem Gurker
Gemälde ist nur der obere Theil erhalten, wahrschein-
lich hielt wie in diesen anderen Darstellungen einer der
Männer ein Rauchfaß.

¹ Vgl. *Weiss*, Costümkunde. III. 1. S. 192. *Otte*, Handbuch der kirchl.
Kunstarchäologie, 5. Auflage, S. 281, u. f.

² Vgl. *Schäfer*: Die religiösen Alterthümer der Bibel, Münster, 1878,
S. 58

³ *Heider*, Jahrb. d. Centr.-Comm., V, S. 20, vgl. 400 und 102.

⁴ *Lind*, Mitth. der Centr.-Comm., XIV. Taf. IV; vermehrt, selbständig
herausgegeben unter den Titel: Ein Antiphonarium von St. Peter in Salzburg.
Wien 1870. Ueber die Entstehungszeit vgl. auch *Janitschek*, Geschichte der
deutschen Malerei, S. 102, Anm.

b) Die rechte Hälfte des Bildes zeigt in der Mitte einen Pfahl; darauf hängt eine Schlange, deren Material durch das steife Herabhängen wie durch die sehr markirte Gliederung als Erz gekennzeichnet ist. Beiderseits steht je ein bärtiger Mann mit spitzem Hut und Stab. Sie weisen auf die Schlange (alles nur sehr fragmentarisch erhalten). Weiter unten sind noch die Köpfe mehrerer Personen erkennbar, die nach der Schlange sehen, ebenso mehrere gegen dieselbe ausgestreckte Hände. Hinter diesen ringeln sich rothe Schlangen. Im grünen Rande oben die Inschrift: *Percussus a serpent[e complec]tatur serpentem eneum*. Auch diese Darstellung (nach Num. XXI, 9) findet sich schon früh z. B. bei Prudentius erwähnt;¹ von den meisten weicht die vorliegende durch die Gestalt der Schlange ab, wie auch die beiden Männer, Moses und Aaron, sich nicht häufig finden; als solche bezeichnet am oben 9 b) erwähnten Email in St. Florian.

II. a) Linke Hälfte: Hügeliges Terrain mit Pflanzen bewachsen. Von links kommt ein junger Mann, Bileam, die Eselin vor sich hertreibend; vor dieselbe hat sich der Engel gestellt. Bileam trägt Turban und ein langes gelbes Kleid; er ist eben im Begriffe, die Eselin mit der Ruthe zu schlagen; die Eselin, deren Geschlecht deutlich gekennzeichnet ist, wendet ihren Kopf ganz zurück und hat das Maul zum Reden geöffnet. Der Engel mit Nimbus, rothem Kleide und weißen Flügeln hält in der Rechten ein hoherhobenes Schwert, die Linke gegen das Thier. Das Gespräch wird durch Inschriften erläutert; auf einem Spruchbande über der Eselin: *Cur me [percutis...]*; Am Rande über Bileam: *Quia illu[s]isti me...* (nach Num. XXII, 28, 29).

Die bekannte Geschichte von der redenden Eselin des Bileam findet sich nicht sehr häufig in Darstellungen. Gegenüber der in der Bibel von St. Paul,² sowie der

¹ Garrucci, a. a. O., I, 478, u. ö.

² Agincourt, Taf. XLIII.

Angabe des Malerbuches erscheint die vorliegende gekürzt; der Hohlweg ist durch das hügelige Terrain kaum angedeutet; auch sitzt Bileam sonst durchwegs am Esel oben, so auch im Speculum f. 9 b. Die Gurker Darstellung ist also wohl ziemlich frei, zugleich aber doch anschaulich erfunden. (Fig. 3.)

b) Die zweite Hälfte des Bildes zeigt eine Reihe gerüsteter Krieger, nach rechts marschierend. Voran der Anführer mit breitkrämpigem Helm, auf der Lanze eine Fahne, am Schild einen Adler. Die ihm folgenden sind ähnlich ausgerüstet, nur ist ihr Helm ohne Krämpe und die Lanzen ohne Fahne. Ober ihnen erscheint die Sonne als rother Stern mit Gesicht. Am Rande die Inschrift: *Ge[d]eon veniens de prelio*.

Diese Darstellung ist ganz vereinzelt; ohne Inschrift wäre die Erklärung wohl überhaupt zweifelhaft. Die Sonne hilft uns errathen, daß hier die Iud. VIII, 13 erzählte Rückkehr nach der Madianiter Schlacht — vor Aufgang der Sonne — gemeint sei. Mehr als der Gegenstand interessieren uns die Costüme, welche namentlich mit denen auf italienischen Gemälden z. B. im Fresken-Cyclus des Capitelsaales von S. Francesco zu Pisa (14. Jahrhundert)¹ oder auf Bildern des Altichiero zu Padua² große Aehnlichkeit zeigen. Hier wie dort fehlen die fast regelmäßig vorkommenden Beckenhauben; auch ist der Anführer durch einen breitkrämpigen Helm und Fahne vor den übrigen ausgezeichnet, welches letzteres sich wohl auch früher häufig, auch in deutschen Miniaturen findet, z. B. in der Handschrift des Wenzeslaus in Prag.³ Unser Künstler stellt übrigens die Krieger nicht vollgerüstet dar; es fehlt ihnen wie auch weiter die Panzerung der Beine und die Sporen. Gideon und seine Schaar ist uns hier eben

¹ Phot. Alinari, 12270 — 71; die Kreuzigung, abgeb. Denkmäler der Kunst. Taf. 62, Nr. 9.

² Phot. Alinari 16632 — 45.

³ Vgl. *Demmine*: Kriegswaffen, S. 274, oft wiederholt.

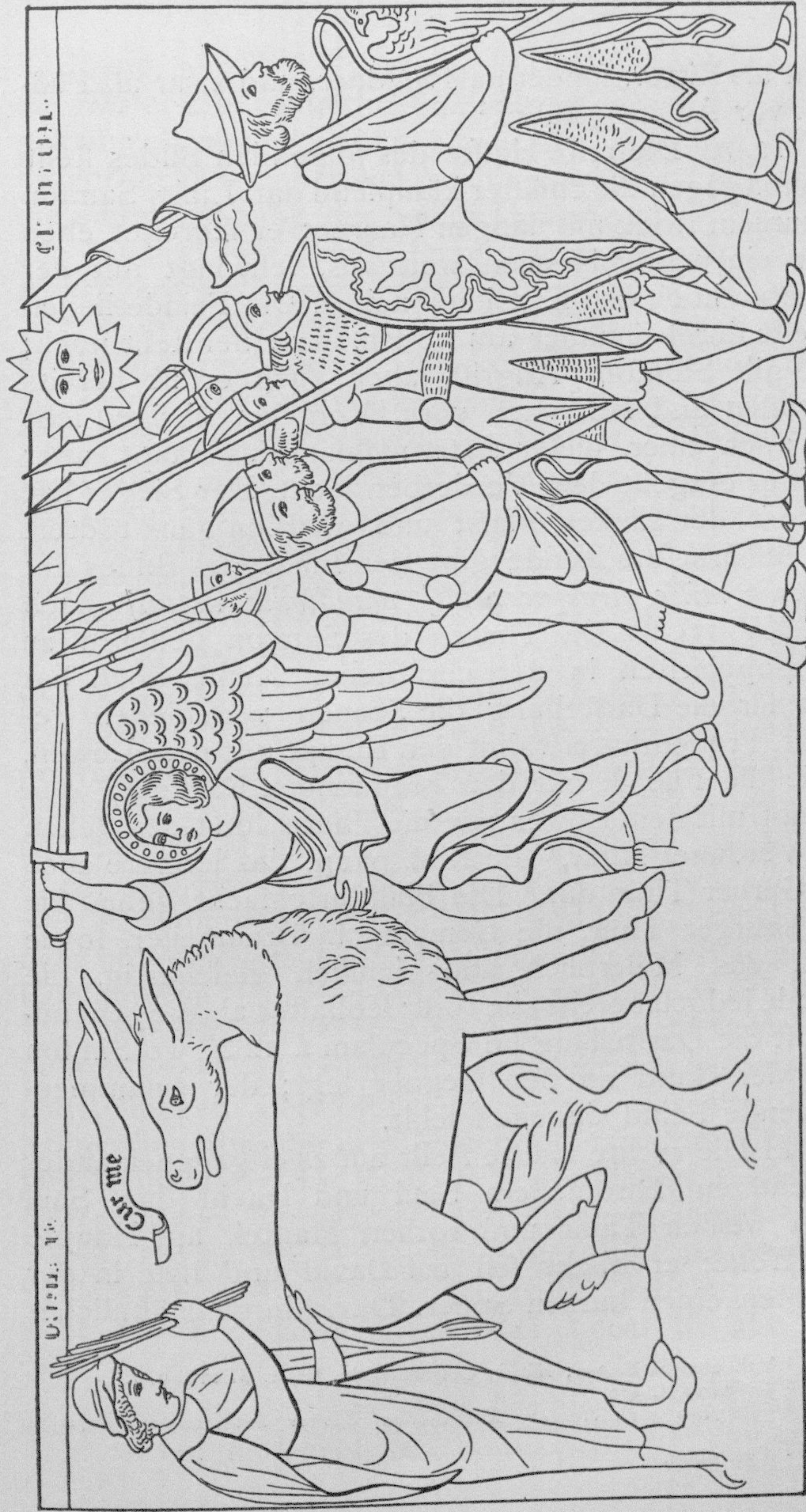


Fig. 3. (Nr. 11.) Gurk, Vorhalle.

nicht als Ritter, sondern als Söldner, und zwar als Fußvolk vor Augen geführt.¹

12. a) Die erste Hälfte des folgenden Bildes stellt Samson gegen die Philister kämpfend dar. Links Samson in kurzem Rock mit langen Haaren; er schreitet eben über einen Erschlagenen weit aus, schwingt mit der Rechten hoch den Eselskinnbacken. Die Feinde liegen bereits durcheinander am Boden, nur einer steht noch; ihm gilt Samsons Angriff, aber auch er ist bereits getroffen und fällt nach vorn. Von den übrigen lebt nur noch einer, dieser stützt mühsam das Haupt, aber auch er entgeht dem Verderben nicht, Der Sieger hat ihn mit der Linken erfaßt und wird ihn ganz tödten. Die Inschrift am Rande gibt den Inhalt des Bildes an: *Samson mille viros[neccavit] mandibula as[ini]* (nach Iud. XV, 15). — Die Thaten des Samson gehören zu den populärsten in der christlichen Kunst, doch hat man für die Darstellung die Scenen verschieden gewählt. Prudentius erwähnt den Kampf mit dem Löwen, sowie die Fuchse mit den brennenden Fackeln;² den Kampf mit dem Löwen wie die Thore von Gaza stellen der Verduner-Altar,³ die Bibl. paup, das letztere auch die Gurker Thür dar.⁴ Die Philisterschlacht geben die Augsburger Thür, die Gemälde in Braumeiler, sowie auch das Malerbuch alle ziemlich gleichartig, die Feinde jedoch bereits alle todt; lebhafter als die genannten ist die Darstellung im Speculum f. 22 d, wo Simson wie hier Hand an den Gegner legt; der zusammenstürzende Feind dagegen fehlt.

b) Die rechte Hälfte stellt auf zwei gegeneinander gerichteten Thronesseln Saul und David dar. Saul trägt weißen Talar und rothen Mantel, am Haupte die Krone; er blickt fest auf David und hält in der Rechten einen kurzen Speer. David in ganz ähnlicher

¹ Vgl. ebenda S. 303; *Weiss*, Costümkunde. III, 1. S. 216. u. f.

² *Garrucci*, I, 479.

³ *Camefina* und *Heider*, Mitth. des Wiener Alterthumsvereines 4, Tafel 19, 20.

⁴ Vgl. oben.

Kleidung, aber am Haupte ein rothes Käppchen, spielt die Harfe. Die Gemüthsstimmung beider wird dadurch gekennzeichnet, daß hinter Saul ein grimmiger Teufel hervorblickt, welcher ihm zuflüstert, während auf David die nimbirte Taube, der heilige Geist, herniedererschwebt. Die Inschrift am Rande lautet: *[Saul] tenens hastam transfigere vult zytharistam* (nach 1. Reg. XVIII, 10, 11).

Wohl keine Gestalt des alten Testaments wurde so häufig dargestellt wie David die Harfe spielend; auch als Sänger vor Saul findet er sich nicht selten z. B. im angiovinischen Gebetbuch der Wiener Hofbibliothek Cod. 1921,¹ ebenso in einem Psalterium der Ambrafer-sammlung von circa 1300² in ziemlich ähnlicher Weise. Während übrigens David oft bereits beim Kampf mit Goliath die Krone trägt, fehlt diese hier, obschon seine Kleidung der des Königs ganz ähnlich ist.

13. a) Die erste Hälfte zeigt eine gothische Halle, rechts der Eingang. Links sitzt auf einem Throne ein König mit redender Geberde, ihm gegenüber auf polsterbelegtem Stuhle eine Königin, welche ihm eine krySTALLENE Schale überreicht. Hinter derselben ist noch ein bärtiger Mann sichtbar. Die Inschrift am Rande oben: *Sall[omon] R[ex]*

Es kann nach der Inschrift wohl kein Zweifel sein, daß unter diesem höfischen Gespräche der Besuch der Königin von Saba bei Salomo dargestellt ist (III. Reg. X; 2. Par. IX). Der Gegenstand ist hier nicht sonderlich geistvoll gegeben und steht gegenüber den verwandten Darstellungen der *Biblia pauperum*, des *speculum*, namentlich aber der des Verduner Altares gewaltig ab. Der Mann hinter der Königin ist der Ueberrest des auf diesen Bildern dargestellten prächtigen Gefolges.

b) Die andere Hälfte des Bildes zeigt uns zwei auf Säulen ruhende Arcaden; hinter der mittleren Säule steht ein bedeckter Altar; das Local ist also der

¹ Vgl. *Riegl*, Ein angiovinisches Gebetbuch, in der Wiener Hof-Bibliothek. Mitth. des Institutes für österr. Geschichtsforschung 8. Bd., S. 435.

² IV. Saal, Tischkasten I, Nr. 2. (Katalog (1882)).

Tempel. In der linken Arcade steht ein König lebhaft bewegt, nach oben sehend, mit der Rechten hoch erhoben einen Hammer schwingend, in der Linken ein Spruchband: *Fiat tantum pax in diebus meis* (Isaias XXXIX, 8, vgl. 4 Reg. XX, 19). Am Bogen steht: *Ezech[ia]s rex*; am oberen Rande: *istic altaria scindit*.

Auch die zweite Arcade zeigt einen König in lebhafter Bewegung ebenfalls einen Hammer schwingend; er blickt nach rechts; in der Linken hält er ein Spruchband: *Facite phase domino deo*. 4 Reg. XXIII 22. Am Rande oben steht: *Josyas re[x]*. Die Inschriften erklären wenigstens im allgemeinen die Personen. Wir finden hier die beiden tugendhaften Könige in der späteren Zeit des jüdischen Reiches. Dargestellt ist augenscheinlich die Zerstörung der Götzen, sowie die Ausbesserung des Tempels, also die Wiederherstellung des wahren Gottesdienstes. Darnach auch die Inschrift über Ezechias; das Band in der Hand desselben aber enthält dessen Antwort auf die Strafpredigt des Isaias und ist auffallenderweise nach Isaias citirt, obschon es in 4 Reg. ganz gleich nur statt „fiat tantum“ einfach: „sit,“ vorkommt, dem die anderen Citate entnommen sind.¹ Dazu kommt noch, daß das Wort „scindit“ in der Inschrift am Rande sich bei Ezechias mehrfach aber nur in der Bedeutung „vestimenta scindit“ vorkommt; betrachten wir noch dazu die wunderliche Haltung des Königs, erscheint es sehr wahrscheinlich, daß der Künstler eine derartige Darstellung vor Augen gehabt und dieselbe in seiner gewohnten Weise etwas äußerlich umgestaltet habe. Die Darstellung des Gespräches findet sich bei Prudentius erwähnt, in Brauweiler und in der Concordanz von Lilienfeld auch erhalten. Weniger willkürlich, doch ähnlicher Art erscheint die Darstellung wie Inschrift bei Josias; während

¹ Die hist. Scholast. citirt durchwegs nach 4. Reg; dagegen führt *Isidorus* in seiner *Allegoriae Sacrae scripturae* (*Migne*, Bd. 83, S. 114) wenigstens alle Stellen an.

der König sein Säuberungswerk, und zwar in weit natürlicherer Haltung vollführt, enthält das Spruchband die Aufforderung zum wahren Gottesdienst. Nebeneinander finden sich diese Könige am Stammbaum Christi, an der Decke von St. Michael zu Hildesheim¹ u. ö.

14. a) Das letzte Bild dieser Reihe gibt je eine Darstellung aus den beiden berühmtesten Büchern des alten Bundes, Job und Tobias; leider sind gerade diese in sehr verdorbenem Zustande auf unsere Zeiten gekommen.

Wir sehen links Job sitzend, nackt, mit Beulen bedeckt, die Linke an das Haupt haltend, in der Rechten ein nach aufwärts gerichtetes Spruchband; über ihm schwebt der Teufel mit einem Bogen nach ihm schießend. Ihm gegenüber sitzen auf polsterbelegten Bänken dessen drei Freunde in reicher Kleidung, jeder eine Krone auf dem Haupte, in der Hand ein Spruchband. Diese enthalten Stellen aus den Gesprächen. Bei Job: *Si bona suscepimus d[e] manu[dei]* (Job II, 10) eigentlich die Antwort auf die Lästerworte seiner Frau. Das nächste Spruchband gibt etwas verändert die Anfangsworte des Eliphaz: *Venit plaga supe[r te et defecisti]* (IV, 5), das weitere die Worte des Baldad: *Usque a[d qu]em fine[m] verba iacta* (VIII, 2). Das letzte Spruchband aber enthält nicht Worte des Sophar, des dritten Freundes, sondern die Anfangsworte des nach den dreien auftretenden früher gar nicht genannten Eliu: *A[udi igitur e.] lo[quia mea] et omnes* (XXXIII, 1). Am Rande ober dem Teufel endlich steht: *[d]iabolus*

Die Geschichte des Job hat das Mittelalter mit großer Vorliebe, oft auch als *Cyclus* dargestellt (Campo santo in Pisa). Das Gurker Bild steht gegenüber diesen vielen ziemlich vereinzelt da, so sitzt hier Job, während er sonst meist mehr liegend dargestellt wird; sicher war wohl auch hier der Aschenhaufen angegeben. Noch auf-

¹ Vgl. Kratz. Kurze Andeutung über die St. Michaelskirche und deren Decke. Berlin.

fallender ist die Darstellung der Freunde als Könige, als welche sie der in die Vulgata nicht aufgenommene Nachsatz bezeichnet, vielleicht auch anspielend an die Worte des Job, XIX, 9: „*abstulit coronam meam*“.¹ Der fliegende Teufel ist sehr kühn gezeichnet und erinnert an die „morte“ im „Triumph des Todes“.

b) Sehr spärlich sind die Reste der zweiten Hälfte; zu erkennen ist: Rechts ein Haus, aus dessen Thor eine Person tritt mit kurzem Rock, die Hand ausstreckend; links zwei andere Personen, dem Hause zuschreitend, voran ein Engel in weißem Gewand mit Nimbus und gelben Flügeln, einen Stab und Spruchband haltend: *Scis quoniam pater tuus m[ultos numerat] dies*. Ihm folgt, von rückwärts aus einem tieferen Terrain hinansteigend, ein bärtiger aber jüngerer Mann. Beide sind in Gespräch miteinander und halten ihr Gewand aufgeschürzt. Dafs hier eine Scene aus der Geschichte des Tobias dargestellt ist, ist durch den Engel außer Zweifel gesetzt; nicht so ganz klar erscheint es, welche; es könnte die Ankunft bei Raguel (Cap. 7), sowie die Rückkehr in das väterliche Haus (Cap. II) gemeint sein. Für ersteres spricht die Person beim Hause, die doch nur ein Mann, nicht aber die Mutter des Tobias, Anna sein kann, die auf den Sohn sehnlich wartet (Cap. X). Die Worte des Spruchbandes schwanken zwischen IX, 4 und XI, 2. Sie folgen dem Wortlaute der ersteren Stelle, sind jedoch statt des Tobias dem Engel beigegeben, daher die Veränderung von „*meus*“ in „*tuus*“; dem Engel gehört zwar die letztere Stelle an, dieselbe ist jedoch wesentlich verschieden, auch kommen die ersteren Worte vor der Ankunft bei Raguel vor, während letztere beim Abschied gegeben werden. Es wird also unter dieser Darstellung die Ankunft bei Raguel anzunehmen sein, als welchen wir demnach die Person unter dem Thore bezeichnen müssen; Tobias steigt

¹ Im Cyclus von S. *Gemignano* (Bartolo di Fredi u. Berna) ist bei der Tafel Jobs dieser und dessen Frau gekrönt dargestellt. Der Cyclus ist bei Alinari Nr. 7095 — 7116 und 7119 — 7139 photographirt.

eben vom Meer herauf, aus dem er den Fisch geholt hatte.

Die Geschichte des Tobias war bekanntlich in der alt-christlichen Kunst einer der beliebtesten Gegenstände; von späteren nicht sehr häufigen Darstellungen seien erwähnt die Heilung der Augen des Vaters im Antiphonar von St. Peter,¹ sowie verschiedene andere Szenen in Miniaturen.²

15. Die unterste Reihe beginnt wieder an der Westwand; leider ist das erste Bild verloren gegangen, ebenso die linke Hälfte des folgenden.

16. *b)* Die rechte Hälfte zeigt wenigstens in den obersten Theilen noch erkennbare Spuren. In einer gothischen Halle erblickt man drei Personen. Links ein König — mehr als die Krone ist nicht erhalten —, zu ihm gewendet eine gleichfalls gekrönte Frau, hinter dieser noch eine weitere weibliche Person, einen Kranz in den Haaren. Das Gespräch zwischen den ersteren zwei Personen erläutern Spruchbänder, welche sie offenbar hielten, beim König: *hester*, bei der Königin [*. populu*] *m meum pro quo oro*, zwei Stellen nach Esther VIII, 2 und 3. Hier war also das Gastmahl der Königin dargestellt: links saß Assuerus, zu ihm redend Esther; die bekränzte Gestalt hinter ihr kann wohl nur die Dienerin sein. Den Vordergrund nahm offenbar die gedeckte Tafel ein, an dessen Schmalseite der König saß; ähnlich erscheint die Darstellung des *hortus deliciarum* der Herard von Landsberg,³ anders im *Speculum*, f. 46 *b)*, ebenso auch in der *Biblia pauperum* XXIV.

c) Schwieriger ist die Erklärung des letzten ganz schmalen Stückes, welches gleichfalls nur in den obersten Theilen erhalten ist. In einer Halle steht rechts ein Mann in engem Gewande, einen Helm auf dem Haupte, nach links gewendet, mit seinem Schwerte eben zum Streich ausholend. Den Raum ihm gegen-

¹ *Lind*, a. a. O.

² Vgl. *Heider*, Jahrb. der Centr.-Comm. 5, S. 128.

³ *Engelhardt*, Hortus deliciarum, Taf. IV.

über nimmt oben ein Spruchband ein, welches von einer kleineren, ihm gegenüber befindlichen Person etwa in knieender Stellung, ausgegangen zu sein scheint. Die Inschrift darauf ist leider nicht mehr zu entziffern. Es kann beim ersten Anblick zweifelhaft sein, ob dieses letzte kleine Stück noch zur Darstellung des Gastmahles gehört oder nicht. Für letzteres spricht aber schon die räumliche Disposition, indem beide Darstellungen mitfammen fast zwei Drittel der ganzen Länge der Bildfläche einnehmen; auch ist es schwer, diesen mit dem Schwerte hauenden Mann für die Geschichte der Esther zu beanspruchen. Haman wird bekanntlich an den Galgen gehängt, was hier etwa links vom König dargestellt gewesen sein mag, wie wir es ähnlich auch am Fastentuche finden werden. Es möchte somit scheinen, daß auf der langen Bildfläche ein kleiner Raum übrig blieb und derselbe noch für eine dritte Darstellung benützt wurde. Vielleicht war hier die Tödtung der Königskinder durch Athalia dargestellt, etwa verbunden die Rettung des Joas durch Josabeth (II. Par. XXII, 11), was die Bibl. paup. VII gibt. Der Mann mit dem Schwerte wäre demnach der Scherge der Königin.

Schwierig bleibt es immerhin, zu bestimmen, was das Schriftband enthalten haben mag.

17. a) Besser erhalten sind die beiden folgenden Bilder, wenn auch in ihren unteren Partien übertüncht. Die erstere Darstellung zeigt links einen zinnengekrönten Thurm, davor steht eine reichgeschmückte mit Rosen bekränzte Frau, die Linke redend erhoben, die Rechte — nur theilweise erhalten — nach abwärts gerichtet; vor ihr ein Spruchband: *Lauda[te] dominum deum nostrum* (Judith XIII, 17). Ihr entgegen kommen zwei Frauen in dunklen Gewändern, den Mantel über den Kopf gelegt, jede in den Händen eine Fackel tragend. Vom Thurme herab sieht ein Mann und stößt ins Horn. Hier ist also die Rückkehr der Judith nach vollbrachter That geschildert (Cap. XIII). Judith hielt

offenbar in der Rechten das Haupt des Holofernes. Die vordem hart bedrängten Bewohner — hier freilich nur zwei Frauen — umstehen sie und zünden Lichter an (Vers 16), worauf Judith ihre Rede beginnt, deren Anfang das Spruchband enthält. Die Geschichte der Judith findet sich in älteren Bildwerken nicht selten, sehr ausgeführt namentlich in der Bibel von St. Paolo fuori.¹ Die Gurker Darstellung scheint jedoch ziemlich frei erfunden zu sein, gehört dabei zu den schönsten des Cyclus.

b) Die zweite Hälfte zeigt eine Halle mit ziegelgedeckten Thürmchen. Darin liegt auf einem Bette, den Kopf nach links auf zwei farbige Polster gestützt, ein bärtiger Mann, in der Rechten ein Spruchband: *O filii mei emulatores estote legis et da* (1. Makkab. II. 50). Ihm gegenüber stehen zwei Männer von verschiedenem Alter, beide theilnehmend die Rede anhörend.

Die Worte des Schriftbandes bestimmen den Vorgang sicher: Der im Bette liegende Mann ist der sterbende Mathathias, der sich in seinem Leben so viel Verdienste um die Reinigung des Gottesdienstes erworben hatte; er hat seine Söhne berufen, und mahnt sie dem Gesetze treu zu bleiben. Die Darstellung ist beiläufig dem Tod Jacobs nachgebildet.

18. a) Vom nächsten Bilde sind gleichfalls nur die oberen Theile und auch diese sehr mangelhaft erhalten. Die größere Hälfte nimmt die Darstellung links ein. In der Mitte erscheint die Büste eines Mannes, nach unten durch einen halbkreisförmigen Streifen, der sich nach außen in zwei ovale Oeffnungen theilt, begränzt. Beiderseits befindet sich, symmetrisch einander gegenüber gestellt, je ein Ungeheuer mit grauem Eselskopfe, die Zunge herausgestreckt, Flügeln und Adlersfüßen. Sie schreiten senkrecht nach aufwärts, die Köpfe gegeneinander gerichtet; ihre Flügel berühren sich oben in der Mitte.

Für die Erklärung bietet die Darstellung einige Schwierigkeit; man möchte zunächst an eine Vision

¹ Agincourt, Taf. XLII.

denken, namentlich an Ezechiel (Cap. I), Daniel (Cap. VII), dazu etwa auch Jesaias (Cap. VI). Doch stimmt die Darstellung mit keiner dieser Beschreibungen überein. Der Umstand, daß im folgenden Bilde eine Scene aus dem Leben des Elifäus dargestellt ist, macht es indess kaum abweisbar, daß hier die Himmelfahrt des Elias im feurigen Wagen dargestellt ist.

b) Der zweite viel kleinere Theil des Bildes zeigt uns links einen nimbirten Greis, in der Rechten ein Spruchband haltend: *Helyseus vocem* Ihm entgegen ist eine halbgeöffnete Faust gerichtet, darüber das Spruchband: *Ascende calve* (4. Reg. II, 23), weiter unterhalb sind noch mehrere Köpfe einigermaßen erkennbar.

Auch hier könnte man den Inhalt ohne Schriftbänder nur beiläufig vermuthen; hier war die Verspottung des Elifäus durch die Knaben von Bethel dargestellt. Auffallend groß, doch gesichert ist die dem Propheten entgegengestreckte Hand, durch deren Haltung er wohl verspottet wird, da darüber das Spruchband läuft. Weiter unten werden wohl die Bären dargestellt gewesen sein. Zu vergleichen wird hier die Bibl. paup. von St. Florian (XXI) sein, doch ohne directe Beziehung. Statt der Bären erscheinen dort Löwen; derselbe Gegenstand findet sich auch in Emaus zu Prag;¹ das Malerbuch gibt als Ort einen Wald an.

19. Die letzten beiden Darstellungen des alt-testamentlichen Cyclus sind durch Uebertünchung verloren, nur drei Nimben sind sichtbar; möglich, daß hier zwei Scenen aus der Jugendgeschichte der heiligen Jungfrau dargestellt waren, welche im späteren Mittelalter in der Regel die Geschichte Christi einleitet.

Neues Testament.²

20. Die Reihe der Bilder eröffnet die Verkündigung Mariä. Das Local ist durch die in der Mitte des Bildes

¹ Grueber, Die Kunst in Böhmen, III, 116, Springer, Organ für kirchliche Kunst. 1854, S. 65 ff.

² Ob der vielen Parallelstellen wird die Bibel hier nur citirt, wenn eine Begebenheit nur *einmal* berichtet wird, oder auch, wenn verschiedenartige Berichte auf die Darstellung Einfluß genommen haben.

einem Blumentopf entsproßende Lilie sinnreich als Gemach der Jungfrau gekennzeichnet. Rechts steht Maria, der der Engel entgegentritt. Gabriel, ein kräftiger Jüngling mit Flügeln, in langem faltenreichen Gewande, an den Füßen genetzte Schuhe, hat die Rechte segnend erhoben; mit der (eigentlich doppelt gezeich-

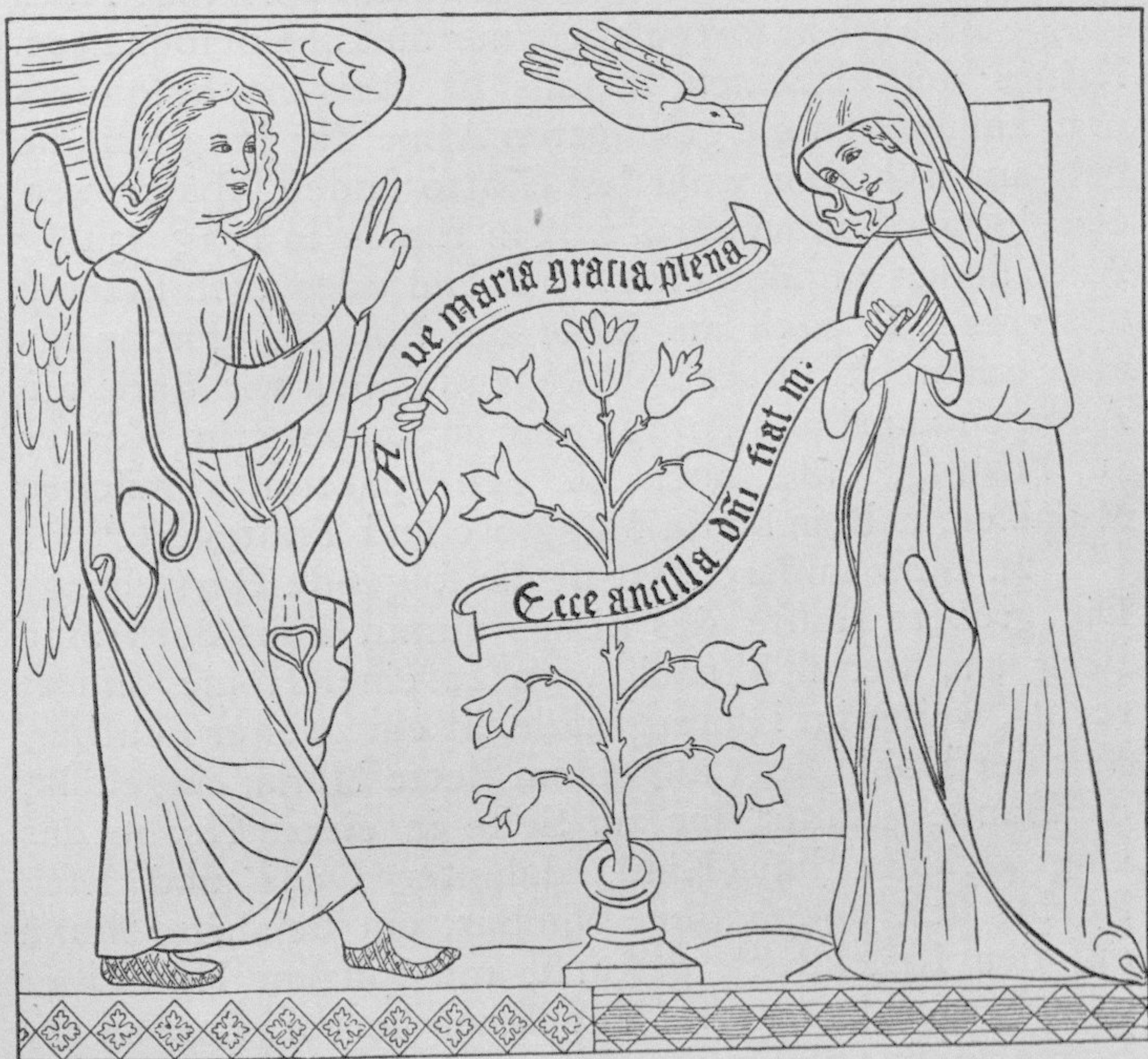


Fig. 4 Gurk, Vorhalle.

neten) Linken weist er auf Maria und hält ein gegen das Haupt der Jungfrau gerichtetes Spruchband mit dem Gruße: *Ave Maria gracia plena* (Luc. I, 28). Maria, in blauem Kleide mit weißem rothgefütterten Mantel, hat demüthig die Arme über die Brust gekreuzt und neigt zustimmend das Haupt; das von ihr ausgehende Spruchband ist ihrer Haltung entsprechend nach

abwärts gerichtet: *Ecce ancilla domini, fiat m* (Vers 38). Auf sie zu schwebt die Taube. Diese Darstellung gehört unbedingt zu den schönsten und zugleich einfachsten dieser Art; sie beschränkt sich auf die zwei wichtigsten Momente: Gruß und entscheidende Antwort; dieß ist aber mit höchster Vollendung gegeben und klingt so schön in den Spruchbändern aus. Alles übrige Beiwerk ist fortgelassen, nur die Lilie beibehalten. Keines der einzelnen Details ist übrigens besonders neu, am ehesten die gekreuzten Arme der Jungfrau, die sich am frühesten wohl bei Giotto finden, später vereinzelt auch anderwärts z. B. in Emaus in Prag (1348).¹ Auch finden wir Maria meist knieend oder auch sitzend, letzteres z. B. auch am Bilde der Empore, durchwegs aber erschreckt (Vers 29). Stehend finden wir Maria am Antependium² und Antiphonar in Salzburg, im Karner zu Pilsberg,³ wie auch in den späteren römischen Mosaiken, z. B. in Maria Maggiore und Trastevere.⁴

21. Ganz anderer Art ist die folgende Darstellung: Die größere Hälfte des Bildes nimmt links der felsige Berg ein, der sich nach vorn zu einer Höhle öffnet; rechts, weiter im Hintergrunde, ist ein zweiter sichtbar. Vor der Höhle liegt auf einem Bette Maria, eingehüllt, die Hände gefaltet, ihr zur Seite in einem Korbe das eingewickelte Jesus-Kind, dahinter Ochs und Esel. Rechts sitzt Joseph ohne Nimbus, ein bejahrter Mann auf den Krückstock gestützt, mit spitzem Hut. Ober dem Berge blicken drei Engelchen hervor. Eine zweite Scene spielt sich um den Berg rechts ab; wir erblicken zwei Hirten bei ihren Schafen, der eine im Vordergrund, der andere hinter dem Berg eben hervorblickend; sie sehen erstaunt nach dem rechts von oben kommenden Engel, welcher die Hände ihnen entgegenstreckt; ein Spruchband enthält dessen Rede: *annuncio vobis*

¹ Abgeb. bei Grueber, a. a. O.

² *Camefina* und *Heider*, Mitth. der Centr.-Comm., VII, S. 29. Vgl. auch meine Arbeit. Neue Beiträge, ebenda N. F. 17. (Dom zu Salzburg.)

³ Mitth. der Centr.-Comm. 15, S. XVI.

⁴ *Roffi*, *Mosaici Cristiani*.

gaudium. Diese Darstellung schließt sich fast unmittelbar an die ältesten Vorbilder an; die Höhle, die starr daliegende Maria, das fest eingewickelte Kind, Joseph, die Engel und Hirten, alles findet sich in derselben Anordnung schon auf den ältesten Bildern, so im Menologium des Vatican,¹ in griechischen Monumenten, wo sich dieses Schema bis heute kaum wesentlich verändert hat, in Monreale,² anderseits auch im Antiphonar zu Salzburg.³ Weggelassen ist hier nur das Bad, welches sich auch auf den späteren römischen Mosaiken, sowie am Antependium des Doms zu Salzburg nicht mehr findet. Die beiden Salzburger Monumente wie auch die Darstellung im Karner zu Pilsberg zeigen, obschon älter, Maria dennoch bewegter und mit dem Kinde beschäftigt; in Gurk ist dieses verhältnismäßig schon späte Motiv ganz bescheiden durch die gefalteten Hände angedeutet. Das Malerbuch kennt die knieende Madonna (!)

22. Es folgt die Anbetung der heiligen drei Könige. Rechts sitzt auf einem Throne Maria mit dem segnenden Jesuskinde, ober ihnen schwebt der Stern. Ihnen entgegen sind die Könige und ein Mann aus dem Gefolge gekommen; der vorderste ist niedergekniet und hält dem Kinde das offene Kästchen mit seinem Geschenke entgegen; er trägt langes faltenreiches Gewand, darüber den Mantel, an den Füßen Radsporen. Seine Krone hat er dem links von ihm stehenden Manne gegeben, der sie über den Arm gelegt hat; dieser hält in der Linken einen Wanderstab, blickt gespannt auf den wunderbaren Stern und ist eben im Begriffe den Hut zu ziehen. Die beiden folgenden Könige tragen enge Hosen und kurze Röcke, am Haupte die Krone. In der Hand hält jeder ein Kästchen. Der vordere weist auf den Stern und blickt nach dem Gefährten um, welcher gespannt die Mittheilung vernimmt. Wenige

¹ *Agin-court*. XXXIII. Vgl. namentlich: *Schmid*. Die Darstellung der Geburt Christi. Stuttgart, 1890.

² *Gravina*, a. a. O., Taf. 17 b.

³ *Lind*. Mitth. der Centr.-Comm., XIV, Taf. V.

Gegenstände waren im Mittelalter beliebter als dieser, namentlich gefällt sich das spätere Mittelalter in glänzenden Aufzügen. Hier beschränkt sich das Gefolge auf einen Diener, der sich schon auf älteren Monumenten findet, meist die Rosse hütend, z. B. am Salzburger Antependium und in der Johannes-Capelle zu Brixen.¹ Der Fußkuß, welchen die Franciscaner aufbrachten,² fehlt hier noch,³ doch kniet der vorderste König bereits. Der Hinweis auf den Stern findet sich schon auf Sarkophagen;⁴ das spätere Mittelalter gibt denselben entweder ganz auf oder schwächt ihn doch sehr ab. Zu den verwandtesten Werken gehören übrigens weniger die genannten, als mehrere mittel-italienische, so die Bilder in den Apsiden von Maria Maggiore und Trastevere in Rom,⁵ sowie das Relief an der Façade des Domes zu Orvieto.⁶

23. Das folgende Bild enthält die Reinigung Mariä und Darstellung Jesu im Tempel. In der Mitte steht der bekleidete Altar, darauf ein rothes Kästchen. Ueber denselben wölbt sich ein auf sechs Säulen ruhendes Ciborium, von dessen Schlußstein eine brennende Ampel herabhängt. Zum Altar treten von rechts ein Mann in langem Gewande mit Nimbus, Simon; über die Schultern hat er ein Tuch gelegt und damit die Hände verhüllt, um das Jesuskind, welches ihm Maria von der andern Seite reicht, zu empfangen. Das Kind weist einerseits auf Simon, streckt aber lebhaft die andere Hand gegen die Mutter aus. Hinter Maria schreitet Joseph mit dem Taubenopfer.

Es gibt eine große Gruppe von übereinstimmenden Bildern dieses Gegenstandes. Das Gurker Bild folgt dem gewöhnlichen Schema mit Hinweglassung der

¹ Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft. VI, 126.

² Vgl. Thode: Franz von Assisi, S. 431.

³ Am Maria Saaler-Bild von 1435 finden wir den Handkuß gleichsam als Uebergang; vgl. meinen vorläufigen Bericht in der Klagenfurter Zeitung, 19. Sept. 1885.

⁴ Lehner, Marienverehrung, Taf. V, VI u. f.

⁵ Roffi, Musaici Cristiani, f. o.

⁶ Agincourt, I, Taf. XXXII, u. ö.

Prophetin Anna. Besonders nahe kommt es den römischen Mosaiken, welche den Tempel durchwegs als Ciborium, aber mit nur vier Säulen darstellen; der sechseckige Bau des Gurker Bildes erinnert an die Ciborien der Marcus-Kirche oder zu Arbe;¹ erscheint aber auch fast wie ein Mittelglied zwischen den Ciborien der römischen Mosaiken und den Darstellungen des Tempels als Centralbau in der Renaissance. Die nordischen Bilder lassen bei sonst gleicher Disposition das Ciborium weg, so der Cod. Egberti,² das Salzburger Antependium, die Bibl. paup. IV., das Bild in Pilsberg etc. Die durch das sechseckige Ciborium bewirkte Dreitheilung des Bildes findet sich am Antependium von St. Ambrogio zu Mailand³ in ähnlicher Weise. Uebrigens wird die Darstellung Jesu (Luc. II, 22—39) nicht immer streng von dessen Beschneidung (Luc. II, 21) geschieden. Auf dem Gurker Bild ist wohl erstere gemeint; nur die Bewegung des Kindes ist der letzteren entnommen; in den römischen Bildern, sowie denen des Cod. Egberti und Pilsberg ist das Kind ruhig. Deutlich geschieden werden wir beide Scenen am Fastentuch finden.

24. a) Das nun folgende Bild ist eines der wenigen des neuen Testaments, welches zwei Scenen enthält. Im Gegensatz zu den vorhergehenden schön componirten Darstellungen fällt hier die mechanische Nebeneinanderstellung der Personen ganz besonders auf; die linke Hälfte giebt die Taufe Christi zur Anschauung. Das Wasser ist als grüner Hügel mit Fischen angedeutet; darin steht bis zu den Hüften Jesus, ganz nackt, die Hände den Wogen des Wassers nachgebend. Auf ihn zu schwebt die Taube. Links von ihm außerhalb des Wassers steht Johannes, bärtig, in langem faltenreichen Gewande. Er hat die Rechte auf Christi Schulter gelegt und mit der Linken dessen Oberarm erfaßt, um den Heiland unterzutauchen.

¹ Eitelberger, Jahrb. d. Centr.-Comm., V, Taf. I.

² Kraus: Der Codex Egberti auf der Stadt-Bibliothek zu Trier. Freiburg 1881.

³ Agincourt, I, Taf. XXXII.

Diese Darstellung unterscheidet sich von den älteren¹ hauptsächlich dadurch, daß der Engel fehlt, der hier wohl aus räumlichen Gründen fortgelassen wurde; im übrigen schließt sich dieselbe ganz den älteren Typen an. Die Ceremonie ist hier noch auf das Untertauchen beschränkt und ziemlich energisch angedeutet, wie auch im Echternacher und Brüsseler Evangeliar (S. IX 4, X 1). Auch die eigenthümliche Haltung der Hände bei Christus findet sich schon sehr früh, besonders in der griechischen Kunst, so in den drei Handschriften des P. v. Nazianz in Paris (S. III, 4, 6; V 1), in Monreale (V, 6), wie auch im Evangeliar zu Goslar (IV, 4). Im Salzburger Antiphonar (XII, 1) noch deutlicher im Bilde zu Pilsberg,² findet sich bereits der späte Gestus des Segnens, der hier noch fehlt. Das Wasser als Hügel findet sich namentlich in nordischen Bildwerken, so im Cod. Egberti, dem Echternacher Evangeliar (IX, 2, 4), im Antiphonar von St. Peter, sowie am Taufbecken von St. Barthélemy zu Lüttich. (XVII, 3.)

b) Die zweite Hälfte des Bildes enthält die Versuchung; links Christus, nach rechts schreitend; ihm tritt der Teufel entgegen. Christus hat die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben. Der Teufel, ein zottiges Ungeheuer mit grimmigem Gesicht, spitzen Ohren und Löwenkrallen, trägt in der linken Tatze mehrere Steine. Das Gespräch beider sollten zwei Spruchbänder verdeutlichen; das von Christus geht nach oben, das des Teufels nach unten; die Inschriften sind verblichen.

Die Versuchung Christi findet sich in Monreale in drei Szenen gegeben. Die erste Versuchung, welche sich sonst am öftesten findet, wird im späteren Mittelalter sehr beliebt; die Gestalt des Teufels ist sehr verschieden; in Monreale mit Flügeln, in Pisa mit Horn

¹ Vgl. hierüber *Strzygowski*: Die Taufe Christi. München 1885. Darnach im folgenden die Bezeichnung der Tafeln.

² Mitth. der Centr.-Comm. Bd. 15, S. XVI.

und Schwanz, im Kremsmünsterer Speculum gar als Mohr; in dem Schöpfungsbilde unseres Cyclus fanden wir ihn als Löwen, noch weit phantastischer werden wir ihn am Fastentuche dargestellt sehen. Das Hauptmerkmal scheint hier in den spitzen Ohren zu liegen, welche auch die Schlange in der Schöpfungsgeschichte aufwies. Wie gewöhnlich hält er die Steine in den Krallen, bisweilen wirft er sie auch dem Heiland vor die Füße, z. B. in der Bibl. paup. X.

25. Das folgende schmale Bild stellt links Christus dar, dem ein Mann entgegentritt. Christus schreitet ziemlich lebhaft aus, hält beide Hände gegen den Mann, die Rechte etwas höher, segnend, erhoben. Der Mann, nur mehr zur Hälfte sichtbar, ist barfuß, trägt kurzes Gewand und stützt sich mit beiden Händen auf einen langen starken Stab.

Es ist einigermaßen unklar, was dieses Bild darstellt. Für eine Krankenheilung spricht der starke Stab; die Heilung des Lahmen oder Gichtbrüchigen, an die man zunächst denken möchte, erscheint ausgeschlossen, da das folgende Bild einen solchen Gegenstand behandelt, gegen die Blindenheilung spricht die Haltung des Stabes (vgl. Monreale, Cod. Egberti). Es wird also wohl die Math. VIII, Marc. I erzählte Heilung des Ausätzigen gemeint sein nach den Worten: „Ein Ausätziger kam zu ihm, betete ihn an; Jesus streckte die Hand aus und sprach: Ich will sei gereinigt . . . siehe zu, daß du es niemandem sagest.“ Sehr verwandt mit unserem Bilde erscheint die Darstellung auf dem Deckel eines Codex von St. Emmeran,¹ nur daß der Kranke, als Lahmer, sich auf eine Krücke stützt. Hiemit ist also die Reihe der Wunder Christi eröffnet, die sich in mehreren Bildern fortsetzt.

26. Als Schluß der ersten Reihe folgt das Bild der Westwand. Dasselbe zeigt ein aus Holzbalken gezimmertes Haus mit rothem Dache. Links vorne sitzt Jesus,

¹ Labarte: Les arts industriels. I, pl. XXIX, vgl. hierüber auch Rohault: L'Evangile, Tours 1874.

die Hände halb erhoben; er blickt auf den vor ihm auf einer Matratze liegenden Mann in betender Stellung. Dieser ist nackt, nur bis an die Hüften mit einem Tuche bedeckt; seine Haare sind in Unordnung; zwei Männer, welche über dem Dache des Hauses sichtbar werden, haben ihn eben mittelst Stricken vor den Heiland herabgelassen.

Die Darstellung folgt dem bei Marcus II, 4. ff. sehr anschaulich gegebenen Berichte von der Heilung eines Lahmen. Um ihn vor den von Menschen umringten Heiland zu bringen, deckt man das Dach des Hauses ab und läßt ihn mittelst Stricken herab. Es ist augenscheinlich, daß die Darstellung, obschon dem biblischen Berichte folgend, eine abgekürzte ist; nach unserem Bilde erscheint es nicht ganz gut verständlich, weshalb der Mann herabgelassen wird. Dies bringen dafür in sonst ganz übereinstimmender Weise mehrere ältere Bilder zur Anschauung, so das Mosaik im Cyclus von Monreale,¹ ganz ähnlich auch die ziemlich gleichzeitige griechische Miniatur in Paris:² beiderseits stehen zahlreiche Menschen. Weniger verwandt, doch mit gleichem Schema erscheint die Darstellung in St. Apollinare nuovo in Ravenna.³

27. Die zweite Reihe beginnt mit einer Teufelsaustreibung. Von links kommt Christus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Spruchband. Ihm entgegen wird der beseffene Jüngling von einem älteren Manne geführt. Der erstere trägt kurzen Rock und zerrissene Schuhe; die Hände sind ihm nach rückwärts gebunden, er neigt sich krampfhaft vor; seinem Munde entfährt eben ein kleiner Teufel. Der Mann hinter ihm ist bärtig, in ähnlicher, aber wohlgeordneter Kleidung; er hält den Unglücklichen am Oberarme fest. Das vom Beseffenen ausgehende Spruchband enthält die Worte:

¹ *Gravina*, a. a. O., Taf. 19 D.

² *Kraus*: Lexikon, I. 605.

³ *Garrucci*, IV, 248, 2.

Libera me domine a spiritu. Das bei Christus: *Exi inmundus*¹ *spiritus.*

Hier ist augenscheinlich die Heilung des Mondfüchtigen (Math. XVII, 14 — 17) dargestellt, darnach der den Jüngling Haltende der Vater desselben. Die Art, wie der Teufel ausfährt, findet sich ganz übereinstimmend in griechischen Miniaturen, ferner in Monreale, Oberzell,² im Cod. Egberti etc.; „ex ore“, wie das Evangel. infant. arab.³ es angiebt. Uebrigens stellen diese genannten Darstellungen nicht die Heilung des Mondfüchtigen vor, vielmehr ist die Gurker Darstellung erst durch Abkürzung so geworden, daß sie dieser Erzählung am besten entspricht. Es darf deshalb nicht befremden, daß der Text der Spruchbänder nicht dieser Erzählung entnommen ist, sondern nur eine allgemeine Erläuterung des Vorganges gibt. Die Worte Christi sind Marc. I 25 (Befessener in der Synagoge) nachgebildet, die des Befessenen aber frei erfunden. Der Künstler wollte hier also eine Teufelaustreibung mehr im allgemeinen schildern, ohne sich strenger an einen einzelnen Bericht zu halten.

28. Die Reihe der Wunder beschließt eine Todtenerweckung und zwar die berühmteste von allen, die des Lazarus (Joh. IX). Den Vordergrund nimmt der Sarkophag ein, dessen Deckel vorn an die Wand gelehnt ist. Von links ist der Heiland an denselben herangetreten, hat sich etwas vorgebeugt, um in das Grab zu sprechen. Die Rechte hält er segnend erhoben, in der Linken ein Spruchband: „*Lazare veni foras*“ (Vers 43).

Lazarus steht im Sarkophag bereits aufrecht, bis auf das Gesicht gänzlich eingehüllt, die Hände halb ausgestreckt. Hinter dem Sarkophag werden zwei Frauen, Martha und Maria sichtbar, ganz rechts steht ein bärtiger Mann, Lazarus mit beiden Händen haltend. Sämtliche Personen haben Nimben.

¹ Ein Schaft fehlt.

² Kraus: Die Wandgemälde der Georgskirche in Oberzell, Taf. III.

³ Tischendorf, Evangelia spuria, S. 176.

Diese Darstellung gehört wohl zu den abgekürztesten; sie steht zwischen der älteren und neueren Auffassung. Noch steht Lazarus eingewickelt, wie es die Katakomben bis zur Arena zeigen; das Grab aber, dessen Oeffnung früher einen verticalen Eingang zeigte, ist hier zu einem Sarkophag geworden, bei Lazarus zeigt sich auch bereits Bewegung der Hände. Die zusehenden Personen sind im Gegensatz zu den älteren sehr umfangreichen Darstellungen ganz wenige und auch diese kaum charakterisirt; in der Haltung des Mannes rechts ist das Freimachen (Vers 44) kaum mehr zu erkennen.

29. Es folgen nun noch andere wichtige Ereignisse aus dem Leben Christi vor der Leidensgeschichte im engeren Sinne. Voran geht die Tempelreinigung. Zwei Säulen, welche Arcaden tragen, theilen die Bildfläche in drei Theile; eine zweite Arcadenreihe läuft etwas weiter rückwärts parallel. Das Local ist also der Corridor des Tempelvorhofes. Von links kommt Christus. Er schwingt mit der Rechten eine Geißel, die Linke hält er gegen die vor ihm befindliche Bank, die eben umfällt; die darauf befindlichen Münzen fallen herab. Von der Bank ist eben ein Mann im kurzen Rock mit spitzem Hut aufgesprungen; er sieht sich nach Christus um und hält abwehrend die Hand gegen ihn. Weiter rechts sind mehrere andere ähnlich gekleidete Männer sichtbar, im Begriff sich zu entfernen; sie sehen sich scheu um. Vor allem fällt die Stellung des Bildes auf: Vor dem Palmeinzug. Bekanntlich wird die Zeit der Tempelreinigung verschieden angegeben, so daß die Exegeten gewöhnlich zwei solche annehmen. Der Gurker Künstler scheint wie der des Cod. Egberti das Evangelium des Johannes oder wenigstens ein derartiges Vorbild vor Augen gehabt zu haben; wir werden übrigens auch die folgenden Scenen sehr willkürlich aneinander gereiht finden. In der Regel ist diese Scene nach den Synoptikern eingereiht.

Was die Darstellung selbst betrifft, ist dieselbe ziemlich kurz aber anschaulich gegeben. Das Schwergewicht ist auf Joh. II. 18 gelegt: Er stieß die Wechselfische um u. f. w. Die Thiere fehlen und Jesus schwingt wie gewöhnlich die Geißel gegen die Verkäufer selbst, was freilich neuere Erklärer nicht annehmen.¹ Die Darstellung selbst erinnert durch die Dreitheilung an das Antependium von S. Ambrogio;² sehr verwandt erscheint auch das Bild in Monreale, weniger die griechischen Miniaturen.

30. Es folgt der Palmeinzug. Flache Gegend, rechts im Hintergrunde ein Baum. Von links her reitet Jesus auf der Eselin, die Rechte hat er segnend erhoben, die Linke hält einen Palmzweig. Es folgen Petrus mit Buch und Schlüssel und die anderen Jünger. Ihnen entgegen kommen vier Juden in gewöhnlicher Tracht, die spitzen Hüte zurückgeschoben. Der vorderste, jung, legt sein Gewand auf den Boden, auf den das Thier eben tritt. Der ältere neben ihm, auf einen Krückstock gestützt, schiebt den Hut eben zurück, die beiden andern sind beschäftigt, vom Baume Zweige herabzuhauen; zahlreiche Blätter fallen herab.

Diese schöne Darstellung schließt sich dem gewöhnlichen Schema an, nur ist hier wieder einiges weggelassen, so vor allem die Stadt. Auffallend ist der lange nach abwärts gerichtete Hals des Esels, der sich ganz ähnlich in der Darstellung der Gurker Empore, sowie im Melker Gebetbuch³ findet; anderseits ist gegenüber den älteren Darstellungen z. B. von Monreale beachtenswerth, daß in den erstgenannten Jesus den Palmzweig hält, in den älteren aber in ganz gleicher Weise die Gesetzesrolle trägt, die wir in unserem Cyclus nur einmal und zwar bei Gott Vater, fanden.

31. Die Fußwaschung (Joh. XIII). Gothische Halle. Rechts sitzen in zwei Reihen auf einer Bank — nach

¹ Vgl. *Pölzl*: Commentar zu den heil. Evangelien III, S. 62.

² *Agincourt*, XXVI, 7.

³ *Sacken*: Archäol. Wegweiser durch Nieder-Oesterreich, II, 85. Abbildungen dieses wichtigen Bilder-Cyclus fehlen bisher.

dem Abendmal (Vers 2) — die Apostel, vorn links Petrus, der seinen linken Fuß in die Schüssel gesetzt hat. Vor ihm kniet Christus im Begriff diesen zu waschen; Petrus macht eine erstaunte Gebärde und deutet auf sein

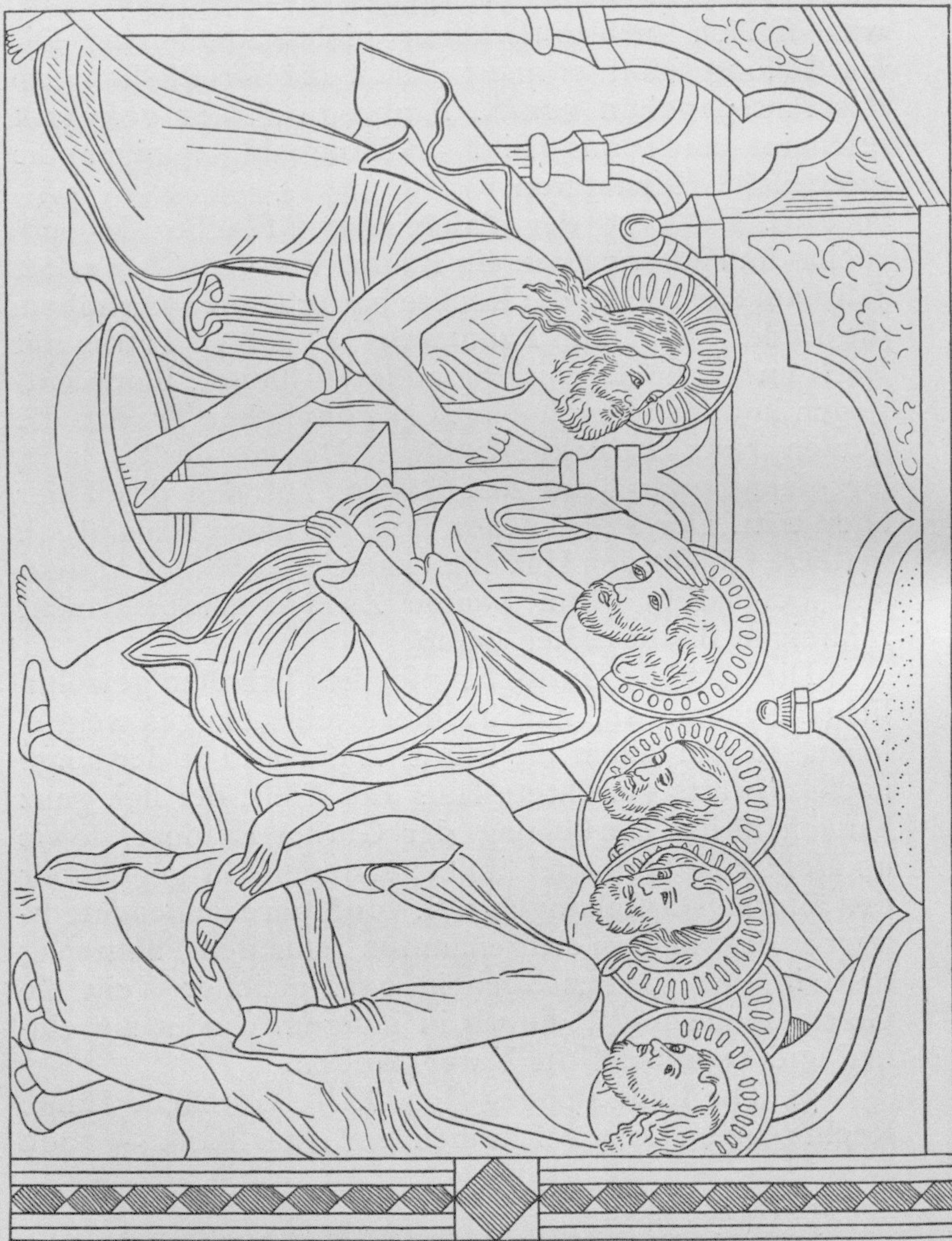


Fig. 5. (Nr. 31.) (Gurk, Vorhalle.)

Haupt. Christus blickt auf ihn und hält ihm die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger entgegen. Die übrigen Jünger hören dem Gespräch zu, einige lösen bereits die Sandalen (Fig. 5)

Die Darstellung folgt wie gewöhnlich den Worten Petri Vers 9: „Herr, nicht nur die Füße sondern auch das Haupt.“ Die vorgerückte Zeit der Entstehung zeigt sich hauptsächlich darin, daß Jesus kniet, während er auf älteren Bildern, sogar noch im Speculum (f. 4), durchwegs aber in der griechischen Kunst stehend dargestellt wird,¹ nur das Malerbuch macht hievon eine Ausnahme. Zu den verwandtesten Darstellungen gehören die von Monreale, sowie die des Antiphonars von St. Peter in Salzburg,² auf letzterer Jesus bereits kniend, die Jünger symmetrisch gruppiert. Die Darstellungen des Giotto sind viel freier. Fig. 3.

32. Das folgende schmale Bild enthält die Darstellung des Abendmahles; dasselbe hat durch Feuchtigkeit sehr gelitten; sichtbar ist noch: links Christus, das Haupt nach vorn gesenkt, neben ihm der Nimbus des Johannes, der das Haupt an des Herrn Brust gelegt hatte; ihnen gegenüber sind acht andere Jünger, der Mehrzahl allerdings nur mit den Nimben sichtbar, zwei weitere befinden sich vorn rechts.

Die Darstellung ist hier auf einen sehr engen Raum verwiesen; die Jünger sind daher nicht symmetrisch zu beiden Seiten des Heilandes wie sonst gewöhnlich gruppiert, sondern dichtgedrängt auf eine Seite gerückt, einige sitzen auch vorn, was sich sonst kaum findet. Im Ganzen kommt das Bild denen im Speculum und Melker Gebetbuch sehr nahe; wir werden uns demnach den Tisch halbrund — hier nur zur Hälfte sichtbar — zu ergänzen haben. Vorn links, dem Heiland gegenüber, Judas, dem der Teufel in den Mund fährt,

¹ Vgl. die späte russische Miniatur, abgeb. bei Kondakoff, *Histoire de l'art byzantine*, I, 168.

² Lind, *Mitth. der Centr.-Comm.* XIV, Taf. X. Janitschek, a. o. O. S. 101, hat die Uebereinstimmung der Darstellung des Antiphonars mit der Angabe des Malerbuches bemerkt, das Abweichende von den älteren Darstellungen jedoch nicht berücksichtigt.

(Schnerich.)

4

Bibliothek
Dr. Gustav de Martin

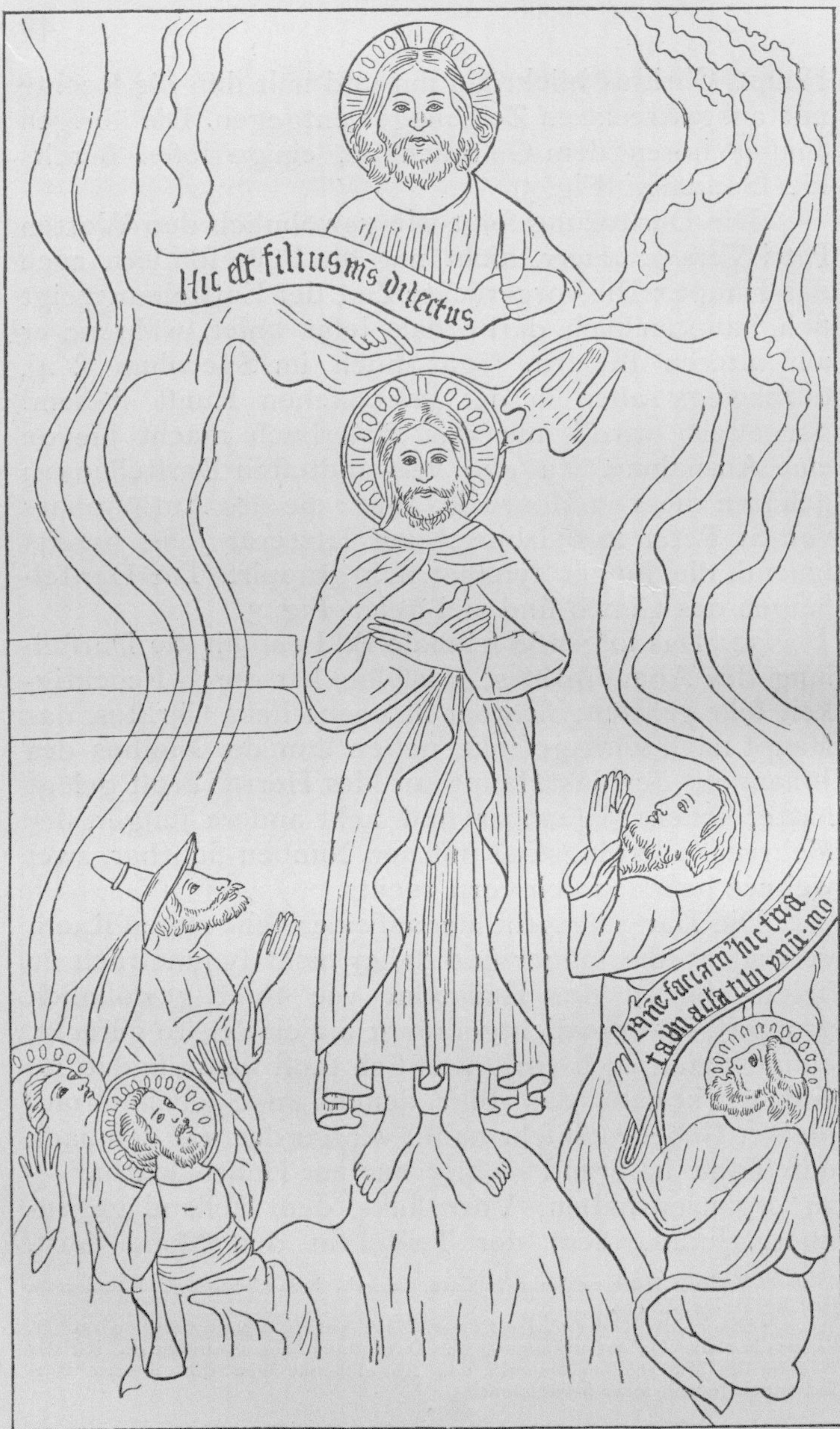


Fig. 6. (Nr. 33.) Gurk, Vorhalle.

während ihm Christus den Bissen reicht. Gegen den biblischen Bericht folgt hier das Abendmahl auf die Fußwaschung. Die Aneinanderreihung ist also eine ziemlich willkürliche.

33. Die Verklärung, deren Darstellung zwei Streifen übereinander vereinigt, ist offenbar aus räumlichen Gründen auf die Westwand gekommen, als letztes Bild vor der Leidensgeschichte. Das Local ist der Gipfel eines Berges. Auf demselben steht, von der rothen Wolke umgeben, in weißem Gewande Christus, nach vorn gewandt, die Arme über die Brust gekreuzt; auf ihn zu fliegt die Taube. Ober ihm, durch einen schmalen Wolkenstreifen geschieden, ist Gott Vater sichtbar, mit der Rechten auf seinen Sohn weisend; in der Linken das Spruchband: *Hic est filius meus dilectus* (Math. XVII, 5). Beiderseits von Christus knien links Moses mit spitzem Hut, rechts Elias mit kahlem Scheitel, beide ohne Nimbus. Ganz vorn hocken die drei Jünger mit erstaunten Gebärden, links Johannes und Jacobus, rechts Petrus, auf Jesum weisend, mit einem Spruchband: *Domine faciamus hic tria tabernacula, tibi unum mo.* (Math. XVII, 4).

Im Gegensatz zur streng architektonisch angeordneten Darstellung der Empore, bricht sich hier eine ganz neue Weise Bahn. An Stelle der Mandorla oder der Strahlen, wie es die älteren Bilder zeigen, ist hier die ganz naturalistisch behandelte rothe Wolke getreten; Moses und Elias haben wieder ihre Nimben verloren, namentlich aber sind die Apostel ganz frei gruppiert, was sich weder vor noch nachher eingebürgert hat. Die Taube ist offenbar den Darstellungen der Taufe entnommen, bei der sich auch die Worte des Vaters wiederfinden. Es ist beachtenswerth, daß, während sich auf dem ersten Bilde des Cyclus das Empyreum vom Kreis zur Mandorla gestaltet hat, diese hier bereits ganz weggeblieben ist. (Fig. 6.)

34. Die dritte Reihe enthält die Passionsgeschichte; mehrere dieser Darstellungen gehören zu den bedeu-

tendsten des Cyclus, sind aber in sehr schlechtem Zustand auf unsere Zeiten gekommen.

Die Reihe eröffnet die Todesangst am Oelberge. Vor dem links ansteigenden Berge kniet Jesus in die Höhe blickend; in den gefalteten Händen hält er ein Spruchband: [*Pater trans*]fer a me calicem istum (nach Marc. XIV, 36 Luc. XXII, 42). Rechts sehen wir die drei Lieblingsjünger sitzend eingeschlafen (nur mehr in Umrissen erkennbar), der vordere links Johannes, rechts Petrus, dahinter Jacobus. Zu ihnen tritt, die Hand redend erhoben, Jesus. Das Spruchband neben ihm enthält die Worte: *Non potuistis una hora [vigilare]* (Math. XXVI, 40).

Dieses Bild lehnt sich fast direct an die ältesten Vorbilder an; das spätere Mittelalter gibt Christus nur betend, so schon das Antependium in Salzburg; die älteren Darstellungen geben dagegen Christus, wie hier, durchwegs zweimal, so die Codices von Rossana,¹ St. Paolo,² Cambridge,³ ebenso das Mosaik in Monreale, das Antependium in Aachen⁴ u. s. w., auch das Malerbuch. In der Darstellung der Jünger geht diese ältere Gruppe auseinander, die Mehrzahl gibt nach dem Bericht des Lucas sämmtliche Apostel, andere aber, wie durchwegs das spätere Mittelalter nach Mathäus und Marcus, nur die drei Lieblingsjünger, so bereits auch der Codex Rossanensis, welcher diese Scene wohl am allervollendetsten dargestellt hat. Wie dort scheint auch in Gurk gegenüber Christus keine Erscheinung dargestellt gewesen zu sein, etwa das Antlitz Gottes (Antependium in Salzburg) oder dessen Hand (Pisweg), da keine Spur eines Nimbus zu erkennen ist, auch der Platz hiefür kaum ausgereicht haben dürfte.

35. Es folgt nun die Gefangennahme. Rechts im Hintergrund ist der Eingang in den Garten, daneben die Stadt durch eine Kuppel angedeutet. Von links ist

¹ Veröffentlicht von Gebhard und Harnak, Leipzig 1880, Taf. XI.

² Agincourt, Taf. XCVI.

³ Garrucci, III, Taf. 141.

⁴ Rohault. La messe I, p. LXXXVII.

Christus gekommen, ihm entgegen Judas in kurzem Rock (gemeine Tracht). Er nähert sich dem Heiland gebückt, umarmt und küßt ihn. Durch das Thor find dem Verräther zahlreiche Schergen und anderes Volk mit Waffen und Fackeln gefolgt, und eben im Begriff, den Heiland zu ergreifen. Rechts hat Petrus den Malchus bei der Kehle erfaßt, zu Boden geworfen, und holt mit dem Schwerte zum Streich gegen ihn aus.

Die Darstellungen dieses Gegenstandes zeigen unter sich verhältnismäßig wenig Verschiedenheit; man war stets bestrebt möglichst viel durch *eine* Darstellung anzudeuten; hier ist dies auf ein weises Maß beschränkt. Die einzelne Ausführung und Charakterisirung ist gerade hier gegenüber anderen oft sehr unbeholfenen Bildern, z. B. im Antiphonar, Cod. Egberti, Speculum, besonders meisterhaft, und kann sich den schönsten dieser Art, namentlich dem in der Arena zu Padua würdig an die Seite stellen. Im Kampf zwischen Petrus und Malchus zeigt sich sichtlich das Streben nach Naturwahrheit; nach dieser Darstellung wollte der Knecht eben Jesum ergreifen, wird aber von Petrus gehindert.

36. a) Es folgt ein Bild mit zwei Szenen. Rechts eine Halle mit zwei Arcaden, die eine Ecke bilden. Unter der linken sitzt auf polsterbelegtem Stuhle der Richter mit langem reichgezierten Purpurkleide und Mütze. Mit einem Stabe weist er auf Christus, der ihm gebunden von einer Schaar Krieger vorgeführt wird. Dem Richter zunächst steht eine unbärtige Person, über das Haupt ein Tuch gelegt, zu ihm redend.

b) Eine zweite Scene spielt sich in der anderen Arcade, innerhalb des Hauses ab. Jesus sitzt darin, nur theilweise mit einem Purpurmantel bedeckt; zwei Krieger — von dem rechts nur die Hand sichtbar — haben über sein Haupt Stäbe kreuzweis gelegt, während ein Dritter vor ihm niederkniet und die Hand nach ihm ausstreckt, offenbar um ihn zu schlagen.

Dieses Bild stellt also einerseits das Verhör, anderseits die Verspottung Christi dar. Es mag bei dem ersten Anblick fraglich erscheinen, ob hier Anas oder Pilatus gemeint sei, doch ist wohl der letztere anzunehmen, da das Zerreißen der Kleider nicht zu erkennen ist, auch erscheint Anas sonst durchwegs — wie oben Aaron — als Bischof gekleidet; die ganz ähnliche Darstellung der *Biblia pauperum* XX ist als Verhör des Pilatus bezeichnet. Für Anas möchte nur der Stab sprechen; derselbe findet sich z. B. im Antiphonar bei Anas, paßt jedoch auch für den Landpfleger. Die Person neben diesem scheint aber ein Weib zu sein, da ihre Tracht mit der der Frauen bei 17a sehr ähnlich ist. Wird demnach als die von Pilatus Weib abgefandte Magd zu deuten sein (Math. XXVII, 19), was in Monreale ein eigenes Bild veranschaulicht.

37. a) Das folgende Bild stellt eine zweigetheilte Halle vor; in denen sich entsprechend zwei Szenen der tiefsten Erniedrigung des Heilandes dargestellt finden. Wir sehen in der linken Hälfte Jesus nur mit einer kurzen Hose bekleidet; ein bärtiger Krieger rechts ist eben im Begriff dessen langes Gewand ihm über den Kopf herabzuziehen, wodurch dieser ganz verhüllt ist. Ein zweiter junger Mann mit spitzem Hut auf der anderen Seite scheint ihm zu helfen.

Die Darstellung befremdet durch ihre Seltsamkeit in nicht geringem Grade, doch lassen sich die Vorbilder hiefür deutlich erkennen. Das Melker Gebetbuch, ähnlich auch ein Holzschnitt des 15. Jahrhunderts,¹ geben Jesus auf einer Leiter auf das Kreuz steigend, er kehrt sich eben um, ein Scherge mit spitzem Hut zieht ihm sein Gewand in gleicher Weise herab, nur daß der Kopf bereits frei ist; auf der anderen Seite steht ein Mann mit Hammer und Nägeln, im Begriff ans Werk zu schreiten. Eine solche Darstellung lag dem Künstler vor; hieraus erklärt sich auch die nicht ganz

¹ *Effenwein*: Holzschnitte des germ. Museums, Taf. LXXXVIII.

deutlich ausgesprochene Geste des Mannes links. Andererseits ist zu beachten, daß über den Kopf gezogene Kleider sich mehrfach bei anderen Szenen finden, in den Bildern der Arena beim Palmeinzug als Zeichen tiefer Demuth, noch ähnlicher bei Darstellungen der Taufe, z. B. im Antiphonar von St. Peter in Salzburg,¹ wie auch im Gregor von Nazianz zu Paris.² u. f. w.

b) Die andere Hälfte des Bildes zeigt in der Mitte eine starke Säule mit einigermaßen antikisirendem Capital. An diese ist Jesus mit den Armen gebunden. Beiderseits von ihm steht je ein Jüngling in der gewöhnlichen Judentracht; sie holen mit Geißeln zum Streich aus; der links hält noch außerdem eine Ruthe, der rechte hat Jesus am Arme erfaßt und zerrt ihn gegen sich.

Die allgemeine Disposition für diesen Gegenstand ist in der mittelalterlichen Kunst im wesentlichen stets dieselbe geblieben; hier mag wiederum die sehr auffallende Uebereinstimmung der Details mit dem Melker Gebetbuch besonders erwähnt werden. Am Salzburger Antependium ist noch ein dritter Mann beigegeben, der an einem Strick zerrt, was hier in ähnlicher Weise der Mann rechts thut.

38. Es folgt nun die Kreuztragung, leider nur mehr in sehr spärlichen und schwer erkennbaren Resten erhalten. Die Scene spielt vor dem Thore der Stadt; links das feste Thor aus Quadern auf Felsgrund gebaut, davor eine zweibogige Brücke mit Strebepfeilern und Zinnenbekrönung, die über den Stadtgraben auf das freie Feld führt. Aus der Stadt schreitet eben der Zug. Zu erkennen sind zunächst drei hintereinander getragene Kreuze, voran die der beiden Schächer, die nach Lucas XXIII, 32 mitgeführt wurden, ohne den obern Balken und hoch aufrecht gehalten; dahinter folgt Christus, das Kreuz auf der Schulter schleppend, ein bärtiger Mann hinter ihm, eben aus dem Thor

¹ Mitth. der Centr.-Comm., 14, Taf. 24.

² Bordier Manuscrits Greds de la bibliothèque National p. 140.

kommend, streckt beide Arme gegen den ihm zunächst befindlichen Kreuzesbalken aus, um Jesus zu helfen, ist also Simon von Cyrene. Von den übrigen Personen, welche Jesum vorangehen, sind nur mehr wenige Köpfe zu erkennen. Ganz rechts, schon halb vom Rahmen verdeckt, erblicken wir einen Mann mit Spitzhut, einen Strick haltend, an den offenbar ein Schächer gebunden dargestellt war; er trägt das erste Schächerkreuz. Weiter links folgen vier in die Höhe sehende Köpfe dicht hintereinander, dahinter unmittelbar vor Christus ein zweiter Mann mit Spitzhut geradaus blickend, offenbar das andere Schächerkreuz tragend.

So geläufig manche Details dieser Darstellung sind, wie Christus und Simon, Stadtthor und Brücke, sind anderseits die zwei getragenen Kreuze der Schächer ganz besonders auffallend. Die Absicht des Künstlers war offenbar, die schweren Leiden Christi im Gegensatz zu den weit geringeren der Schächer darzustellen. Christus trägt sein Kreuz mühsam auf den Schultern, Simon hilft ihm in gewohnter Weise nur wenig (als Compromiß zwischen den Synoptikern und Johannes), während die beiden anderen Kreuze viel höher, also leichter, dazu nicht von den Verbrechern selbst, sondern von den Schergen getragen werden. Der Künstler hat alle ziemlich differirenden Berichte hier vereinigt und seine Aufgabe trefflich gelöst; jedenfalls gehört diese Darstellung zu den bedeutendsten des Cyclus. Ich habe das Schächerkreuz sonst nur auf *einer* Darstellung dieses Gegenstandes gefunden, nämlich im Cyclus von S. Gimignano,¹ wo wir eines derselben, wie hier halb vom Rahmen verdeckt, erblicken.

39. Das folgende Bild der Kreuzigung nimmt nicht nur den schmalen Raum dieser, sondern auch den entsprechenden der unteren Reihe ein. Leider ist fast nur mehr die obere Hälfte, und auch diese nur frag-

¹ Vgl. oben, bei *Job*. Die viel späteren Darstellungen dieses Gegenstandes an den Chorstühlen von St. Stephan in Wien (*Ilg*, Mitth. des Wiener Alterthumsvereins B. 13, S. 18) vom Jahre 1484 u. a., kommen hier nicht in Betracht.

mentarisch erhalten, in den Details aber noch ziemlich sicher erkennbar.

Der dunkle Hintergrund deutet auf Nacht. In der Mitte hängt der Heiland am Kreuze; er hat sein Haupt geneigt und die Augen geschlossen. Seiner Seite entströmt bereits das Blut. Beiderseits von ihm, aber viel niedriger und kleiner, sind die beiden Schächer in verrenkter Stellung an das Kreuz gebunden (nur mehr in Umrissen zu erkennen). Ober dem Kreuze des Schächers links (von Christus rechts) schwebt ein nimbirter Engel, der dessen Seele, ein betend zu Jesum gewendetes Figürchen, in Empfang nimmt. Alles übrige ist verschwunden.

Die letzte Bildfläche der Südwand ist offenbar für *diese* Darstellung so schmal gestaltet worden; die obigen Bilder waren dadurch sehr verkürzt, während dieses vorliegende, wie die Reste zeigen, sehr ausgeführt war.

Im Vergleich zu den anderen überaus zahlreichen Kreuzigungsbildern scheidet sich zunächst eine bedeutende, ja die weit größere Zahl, dadurch aus, daß dieselben nicht die Schächer darstellen, so die Salzburger Monumente durchwegs. Drei Kreuze finden sich dagegen auf Sarkophagen, weniger auf Mosaiken; in Deutschland auf einigen Buchdeckeln, ebenso im Cod. Egberti, meist sehr schwerfällig. Nahe verwandt mit der Gurker Darstellung sind dagegen die späteren mittelitalienischen Wandgemälde, namentlich die der älteren Sienesischen Schule, um die wichtigsten zu nennen: in der Cap. degli Spagnoli in Florenz, Campo Santo zu Pisa, St. Gimignano,¹ in der Unterkirche von Assisi.² Im 15. Jahrhundert werden auch in Deutschland solche ausführliche Kreuzigungsbilder beliebt. Wie aus dem Vergleich mit diesen im Ganzen sehr übereinstimmenden Gemälden hervorgeht, können wir uns das Gurker Bild folgendermaßen ergänzen: Ueber dem Kreuze war die Inschrifttafel angebracht, etwas höher

¹ Vgl. oben. Diese Darstellung nimmt gleichfalls zwei Streifen ein. Siehe auch unten.

² Thode, a. a. O., 278

zu beiden Seiten Sonne und Mond. Der gute Schächer blickte sterbend auf Christus, seinem Munde entschwebt die Seele, der böse Schächer war abgewendet, seine Seele holte der Teufel. In der unteren Hälfte des Bildes war der Berg angegeben; die Fläche bot für die verschiedenen Gruppen reichlich Raum.

40. Das folgende Bild, das erste der untersten Reihe, ist übertüncht, theilweise auch durch den eingefügten Grabstein zerstört. Sichtbar sind nur in der Mitte nebeneinander drei Nimben von Gesichtern welche nach rechts abwärts blicken. Es ist schon aus diesen kargen Resten, noch mehr durch die Einreihung des Bildes zwischen Kreuzigung und Auferstehung kaum zweifelhaft, daß hier die sog. „Pieta“ oder Grablegung dargestellt war. Näheren Aufschluß hierüber bietet der Vergleich mit verwandten Darstellungen; ein flüchtiger Blick durch dieselben — einerlei ob Pieta oder Grablegung — zeigt, daß sich fast durchwegs daselbe Schema findet, so die Pieta des Martyrologium im Vatican, die in Assisi, ferner die Grablegung am Salzburger Antependium und im Antiphonar. Wie oben bei Lazarus nimmt in den beiden letzteren Darstellungen den Vordergrund der Sarkophag ein; so war es unzweifelhaft auch hier. Christus lag mit dem Kopf nach rechts (Nimbus nicht mehr erhalten), der nächste (erhaltene) Nimbus gehörte Maria an, die vom Schmerze überwältigt ihren Sohn umarmte, der weitere der Magdalena, der letzte dem Johannes. Links dürfte an den Sarg Joseph von Arimathäa getreten sein, die Füße des Heilands haltend (wie gewöhnlich ohne Nimbus). Nicht angegeben war im Hintergrund das leere Kreuz, welches sich z. B. am Antependium zu Salzburg findet, da kein Raum hierfür vorhanden war.

41. Die unterste Reihe wird durch die Grablegung eingeleitet, um die folgenden Bilder, welche die Verherrlichung Christi behandeln desto wirksamer hervortreten zu lassen. Es folgt nun die Auferstehung. Der wie vorher die Breite des Bildes einnehmende Sarkophag

ist geöffnet, der Stein links vorn schräg angelehnt. Im Sarkophag steht der Heiland. Er blickt feierlich nach vorn, die Rechte hat er segnend erhoben (nicht mehr ganz erhalten), in der Linken hält er die Siegesfahne mit Kreuz. Vor dem Sarkophag erblicken wir einen Krieger mit Hellebarde, eben aufblickend; die linke Seite des Bildes ist übertüncht, dadurch der andere Krieger verschwunden (Fig. 7).

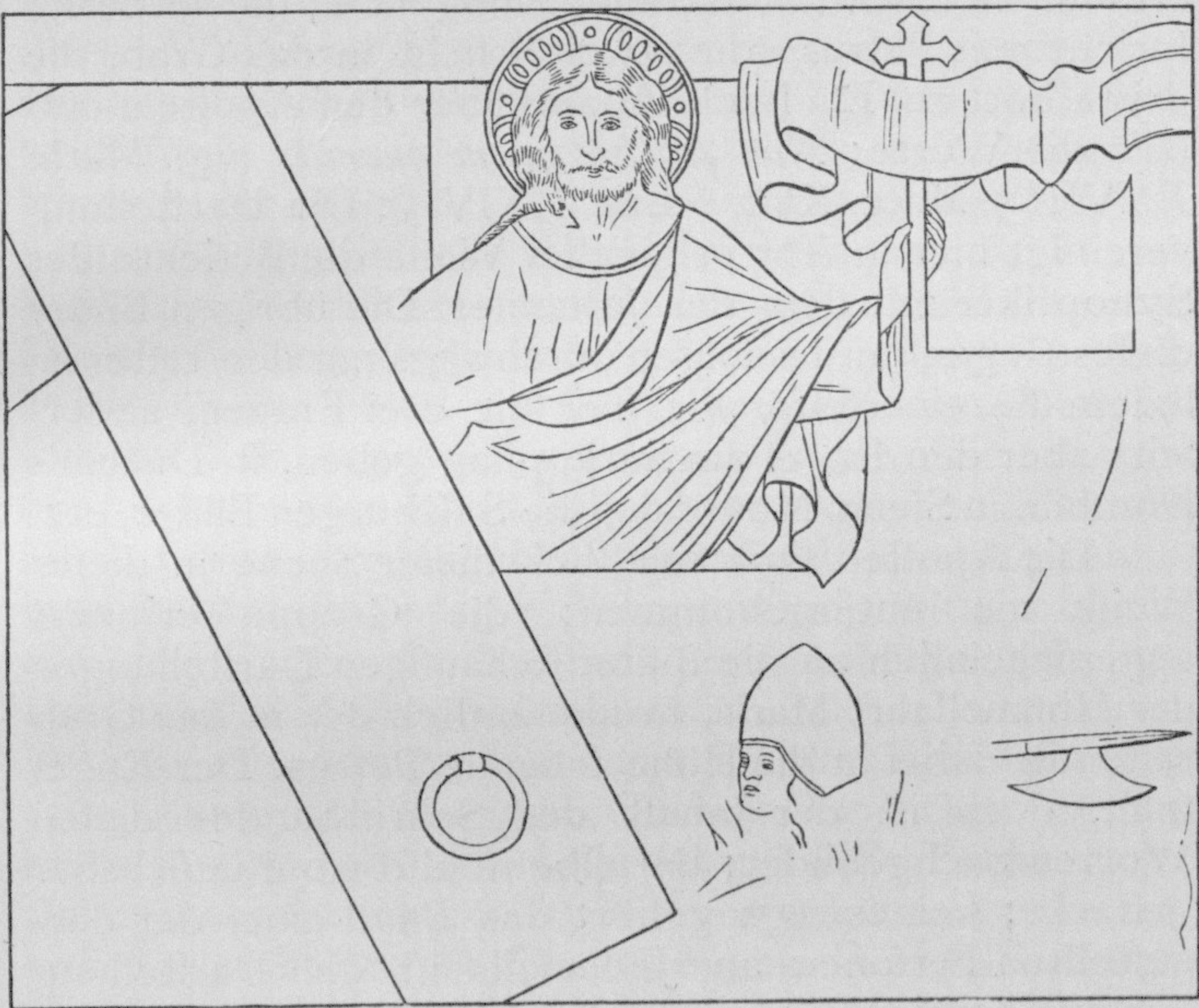


Fig. 7. (Gurk, Vorhalle.)

Selten findet man die Auferstehung, das glorreichste Wunder aus dem Leben Jesu, erhabener dargestellt als hier. Die Anordnung ist übrigens eine sehr normale, stimmt namentlich mit dem Relief an der Thüre der Vorhalle, aber auch den Salzburger Bildern sehr genau überein.

42. Im Vordergrund wieder der Sarkophag mit angelehntem Stein. Ein Linnen hängt über die rück-

wärtige Wand desselben. Von hinten sind links drei Apostel, rechts die drei Frauen, alle mit Nimben herangetreten. Der vorderste, Petrus, bückt sich über die Oeffnung und hält die Hand gegen das Linnen, um es zu durchsuchen; den Blick hat er fragend gegen die Frauen gerichtet. Die beiden anderen Apostel, welche anscheinend erst in die Grabeshöhle hinabsteigen — das Local ist übrigens weiter nicht angegeben — sehen erstaunt zu. Die Frauen tragen Salbgefäße; die vorderste spricht mit Petrus, die zweite sieht in das Grab, die dritte hört zu. Ein Inschriftband über den Aposteln enthält die Worte: *Non est hic quem queritis* (vgl. Math. XXVIII 5, Marc. XVI, 6 Luc. XXIV 5). Die Darstellung vereinigt hier in sehr origineller Weise die Berichte der Synoptiker mit dem des Johannes. Die übrigen Bilder dieses Gegenstandes folgen durchwegs nur den ersteren, indem sie einerseits, wie hier die drei Frauen, anderseits aber den Engel am Sarkophag geben, so Duccio's Dombild in Siena, Monreale, die Salzburger Bilder, etc.

Die Apostel sind mir bei dieser Scene in dieser Weise nie untergekommen; die Gruppe erinnert augenscheinlich an die später so häufigen Darstellungen der Himmelfahrt Mariä, so namentlich der in das Grab tastende, dabei in die Höhe sehende Petrus. Der Engel fehlt, doch ist der Inhalt des Schriftbandes dessen Worten nachgebildet; derselbe ist also wohl unsichtbar gedacht; keineswegs gehört das Band einer der dargestellten Personen an. Jedenfalls ist die Darstellung durch Combination entstanden.

43. Eigenthümlich erscheint es, daß erst jetzt, unmittelbar vor der Himmelfahrt, die Höllenfahrt einge-
reicht ist. Dieses wie die folgenden Bilder haben sehr gelitten. Wir erkennen noch rechts eine Höhle, davor die offene Pforte. In der Höhle wird zwischen Flammen ein Teufel sichtbar. Von links kommt Christus; er hält in der Linken hoch erhoben die Siegesfahne gegen die Höllenpforte, offenbar um sie einzustoßen. Aus dieser kommen Adam und Eva; beide zeigen freudiges

Erstaunen; Eva verbirgt sich schüchtern hinter Adam, dessen Rechte Jesus erfaßt hat.

Den Abstieg Christi in den Limbus erwähnt zwar nicht die Bibel, wohl aber das apostolische Glaubensbekenntnis; ausführlich beschreibt denselben die apokryphe Schrift: *Descensus Christi ad inferos*,¹ dem die Darstellungen ziemlich genau folgen.

44. Von der Himmelfahrt ist nur die oberste Partie erhalten. In der Mitte schwebt Christus empor, in der lichten Wolke verschwindend, nur mehr der Saum seines Kleides und die Füße sind sichtbar. Zu beiden Seiten, zu äußerst des Bildes erblickt man noch mehrere Nimben der Apostel, von den Gesichtern hat sich nur mehr der jugendliche Kopf des Johannes rechts erhalten; er blickt dem entschwebenden Heiland nach. Die Darstellung folgt dem späteren Typus, der sich bereits an der Thüre von Gurk, dem Verduner-Altar, sowie am Salzburger Antependium findet. Die Composition scheint hier sehr ausführlich gewesen zu sein; die Mitte dürfte der Hügel mit den Fußtapfen eingenommen haben (Salzburger Antependium), seitlich davon die zwei Engel; die Apostel um den Hügel gruppiert etwa wie im Melker Gebetbuch.

45. Als letztes Bild folgt an der Westwand die Ausgießung des heiligen Geistes. Wir erkennen nur mehr in der Mitte oben die schwebende Taube, links davon sieben, rechts sechs Nimben von zwei gegen einander gerichteten Personengruppen. Die Farben sind gänzlich verschwunden. Unter den Personen befanden sich demnach außer den Aposteln Maria und — dem Bericht der Apostelgeschichte vorgreifend — Mathias. Die Ausgießung war durch die Taube angedeutet, wohl möglich auch durch Flämmchen über den einzelnen Häuptern. Für Streifen, die sich gewöhnlich finden, erscheint der Raum zu klein. Die Apostel saßen offenbar am Hause oben, was aus der hohen Stellung der Nimben

¹ *Tischendorf*: *Evangelia spuria*, S. 376 f. Ueber Darstellungen dieses Gegenstandes vgl. *Springer*: *Ikonographische Studien. Mitth. der Centr.-Comm.* V, S. 132.

hervorgeht; dies zeigt auch die Darstellung an der Thüre der Vorhalle. Dort wie hier bildet diese Scene den Schluß der Reihe. Wahrscheinlich waren vor dem Hauße auch die Leute abgebildet, welche das wunderbare Brausen (Act. II 2) belauschen, wie z. B. im Cod. Egberti.

Wir gehen nun von der Einzelbetrachtung zur allgemeinen über, um daraus weitere Schlüsse über die Entstehung des Werkes, worüber uns leider keine Inschrift, noch sonst eine Nachricht direct belehrt, ziehen zu können.

Was zunächst die Anordnung wie Auswahl der Bilder betrifft, unterscheidet sich unser Cyclus von den im späteren Mittelalter weitaus am häufigsten zu findenden vor allem wesentlich dadurch, daß hier die alttestamentlichen Gegenstände denen des neuen nicht einzeln, ohne Rücksicht auf chronologische Anordnung beigegeben sind, wie dies auch die Thüre der Vorhalle zeigt; unser Cyclus geht vielmehr wieder auf den Gebrauch der alt-christlichen Kirche zurück. Der alte Bund ist vom neuen getrennt und in chronologischer Reihe geordnet und so als Ganzes dem neuen Bunde gegenübergestellt. Auch die Anordnung der Bilder in mehreren Reihen findet sich schon früh z. B. in Monreale in zweien, in noch mehreren auf Antependien, Miniaturen u. dgl.

Dem vorgeschrittenen Mittelalter aber gehört die Zweitheilung des alten Testaments in ante legem und sub lege an, welche sich am deutlichsten am Verduner-Altar, freilich in der anderen Anordnungsweise findet.¹ Die weitere Theilung der oberen Hälfte des alten Testaments, etwa in Ur- und Patriarchen-Geschichte, erinnert einigermaßen an Monreale, wie auch an die Gruppeneintheilung an den Kuppeln der Vorhalle von St. Marco in Venedig. Die Scenen aus dem Leben der

¹ Vgl. Heider, a. a. O., S. 27, Anm. 2.

Patriarchen sind darnach gewählt, daß dieselben mit ihren Söhnen dargestellt sind.

Am augenscheinlichsten aber zeigt sich das vorgeschrittene Mittelalter in dem deutlich ausgesprochenen Bestreben, das alte Testament bis zur Erscheinung Christi fortzusetzen, was übrigens auch in dieser späten Zeit sich nicht häufig findet. Die Aneinanderreihung ist hier weniger chronologisch, als nach Gruppen geordnet.

Auf die noch ganz chronologisch geordneten Darstellungen aus der Richter- und Königsgeschichte folgen die Lehrgedichte Job und Tobias; in der folgenden Reihe nach der Lücke von drei Darstellungen, Heldenthaten von Frauen: Esther, Josabeth (?), Judith, dann verdienstvolle Männer und Propheten: Matathias, Elias, Elifäus. Beiläufig genommen scheint, wie bemerkt, bei den unteren Streifen das babylonische Exil der Trennungsgrund gewesen zu sein. An die ältere Anordnungsweise erinnert anderseits, daß beim alten Testament je zwei Darstellungen in *einer* Umrahmung vereinigt sind. Dies findet sich in den ältesten Cyclen, z. B. der Wiener Genesis, sowie in den Mosaiken von Maria Maggiore zu Rom. In beiden sind je zwei Szenen übereinandergeordnet, die Bilder aber nicht unmittelbar aneinander gerückt, wie bei unserem Cyclus. Durch die unmittelbare Aneinanderreihung wurde bei unserem Cyclus die chronologische Aufeinanderfolge stärker betont, daher die Darstellungen paarweise *nebeneinander*, aber doch in je eine Bildfläche gesetzt. Hier wie dort gibt es aber auch Darstellungen, die den Raum zweier Streifen übereinander umfassen. Beim neuen Testament ist diese paarweise Aneinanderfügung fast durchwegs aufgegeben, die Gegenstände übrigens gleichfalls gruppenweise geordnet, nämlich in Jugendgeschichte, Wunder- und Lehrthätigkeit, ferner Leidensgeschichte und Verherrlichung. Nach den Streifen sind übrigens nur die beiden letzteren Gruppen geschieden.

Bei dieser so eigenthümlichen Anordnung wie Auswahl fragt es sich zunächst wohl, welche Einflüsse sich

hiebei geltend gemacht haben. Dafs die Bibel nicht allein zu Rathe gezogen wurde, ist bereits oben bemerkt, und hiefür die historisch-exegetischen Schriften der Dominicaner¹ als litterarische Quelle nachgewiesen worden. Wie im einzelnen, zeigt sich dieser Einfluß auch im allgemeinen, am deutlichsten wohl in der ausführlichen Behandlung der späteren Schicksale des ausgewählten Volkes. Dafs die Dominicaner-Litteratur auf das Domstift Einfluß ausübte, erklärt sich hinlänglich aus dem Umstand, dafs im benachbarten Friesach ein großer Convent dieses Ordens bestand, von dessen einstiger Bedeutung die erhaltenen Monumente noch heute beredtes Zeugnis geben. Direct benützt scheint übrigens keine Quelle zu sein; vielmehr mag ein gelehrter Geistlicher des Domstiftes, vielleicht wohl auch unter Beihilfe eines Dominicaners das Programm entworfen, die Bibelstellen zusammengefucht, sowie die erläuternden Sätze selbständig verfaßt haben. Nur so dürften sich die oft ungenauen, vielfach auch eigenthümlich gewählten Citate z. B. bei Balaam, Ezechias, Josias, ebenso aber auch die eigenthümliche Aneinanderreihung vieler Scenen des neuen Testaments, die wie bemerkt, mehr gruppenweise als chronologisch ist, erklären. Ganz besonders beachtenswerth ist es, dafs die Höllenfahrt erst nach der Auferstehung eingereiht ist, wie sich dies auch im speculum des Vincenz von Beauvais lib. VII, Cap. 50 findet. Für die Auswahl einzelner Gegenstände mochte nebenbei wohl auch das Vorhandensein von Vorbildern bestimmend gewesen sein, welche wie gezeigt oft sehr mechanisch benützt wurden.

Bei der Betrachtung der einzelnen Darstellungen ergaben sich zwei Seiten als besonders einflußreich. Zunächst die Kunst der Erzdiöcese Salzburg im weitesten Sinne, nicht minder stark aber war auch die Einwirkung von mittel- und unter-italienischen Vorbildern bemerkbar, namentlich bei den auch sonst häufig vor-

¹ Vgl. hierüber *Hergenröther*, Kirchengeschichte Bd. I, S. 982, dazu Bd. III, S. 320, auch *Piper*: Monumentale Theologie, S. 578 f.

kommenden Darstellungen.¹ Die Salzburger Denkmäler stehen allerdings auch mit Italien in Beziehung, die Gurker Bilder gehen aber, obschon augenscheinlich jünger, nicht selten auf viel frühere Typen zurück, was sich namentlich bei der Geburt Christi (21) und dem Oelberg (34) gezeigt hat. Am deutlichsten aber giebt sich der italienische Einfluß im Ornament zu erkennen. Blauer Grund mit goldenen Sternen war in Italien für Deckenbemalung ganz besonders beliebt, dazu kommen noch die der Antike entlehnten Kränze an der Decke, sowie das dem Mosaik nachgebildete Rahmenwerk, welches sich namentlich in der alt-sienesischen Schule oft ganz gleich findet, z. B. in Affisi, Campo Santo zu Pisa, St. Croce in Florenz, St. Gimignano.² Im letztgenannten Cyclus nimmt die Kreuzigung wie hier zwei Streifen übereinander ein. Entsprechende Beziehungen haben sich vielfach im Detail, namentlich bei Gideon, der Kreuztragung etc. gefunden. Dafs mittel-italienische Künstler nach Gurk kamen, beweist die Hochaltar-Mensa,³ welche reiches Cosmaten-Mosaik aufweist. Vollkommen anderer Art, sowohl in der Zeichnung wie Technik, sind die Ornamente der Empore. Nur die grüne Einrahmung des blauen Grundes erinnert an dieses Vorbild, findet sich übrigens auch anderwärts, namentlich in Miniaturen keineswegs selten.

Es ist am Werke selbst sehr deutlich zu erkennen, dafs daran mehrere Hände gearbeitet haben. Schon oben wurde bemerkt, dafs die Söhne des Noah auffallend schlecht gezeichnet sind; dazu kommen noch andere Merkmale an einzelnen Bildern, so die häufig vorkommenden dünnen knochigen Beine, z. B. bei Moses (9), Ezechias, Josias (13), Tobias (14) u. f. w.; anderseits finden sich nur bei Gabriel, Josias und Ezechias genetzte Schuhe, sonst wenigstens weiter nicht

¹ Vgl. hierüber auch *Schnaase*: Zur Geschichte der österreichischen Malerei. Mitth. der Centr.-Comm. VII, S. 206.

² Ganz anderer Art sind die gleichfalls dem Mosaik nachgeahmten Ornamente an den Gemälden des Avanzi zu Padua u. a.

³ Vgl. *meine* Arbeit. in den Mitth. der Centr.-Comm. N. F. 15, S. 64 f.

erhalten. Auch ändert sich, wie schon in der Einleitung bemerkt, im neuen Testament das Colorit nicht unmerklich. Die verschiedenen Hände mögen wohl vielfach am selben Bilde gemalt haben.

Der älteste Theil des Gemäldeschmuckes sind unzweifelhaft die Medaillons über dem Portalbogen. Sie erinnern noch ganz an die altchristliche Decorations-Weise, z. B. an das Mosaik am Triumphbogen von St. Sabina in Rom (5. Jahrhundert),¹ wo den beiderseitigen Abschluß der Medaillons gleichfalls je ein leeres halbes bildet. Mit den Medaillons der Empore (vollendet vor 1258) haben sie dagegen so wenig als möglich gemein; von den übrigen Gemälden der Vorhalle unterscheiden sie sich sehr deutlich dadurch, daß sie nicht vergoldete, sondern farbige Nimben zeigen. Da der Portalbogen schon ursprünglich für Bemalung bestimmt war, könnte der heute vorfindliche Schmuck immerhin vor der Schließung der Vorhalle entstanden sein. Weiter wurde nach wohlüberdachtem Plane die Decke und dann das alte Testament gemalt. Das Rahmenwerk zeigt hier durchwegs eine sehr sorgfältige Ausführung; farbige Scheibchen unterbrechen das schwarz-weiß-rothe Muster, dessen Hilfslinien in den nassen Kalk eingeritzt wurden. Die Darstellung schneidet in der obersten Reihe in das Rahmenwerk ein. Beim neuen Testament ist das Rahmenwerk viel oberflächlicher gemalt. Statt der Scheibchen finden sich hier schwarze über Eck gestellte Quadrate, deren Mitte ein rother Stern einnimmt. Die Darstellung hält sich hier durchwegs innerhalb des Rahmens, es geschieht sogar sehr oft, daß derselbe Figuren halb verdeckt.

Zur Bestimmung der Entstehungszeit ist vor allem die Füllmauer zu betrachten, die, wie oben gezeigt, vor Beginn der Bemalung entstanden ist. Die Maßwerke weisen durchwegs reine geometrische Construction auf, am Portal ist das Birn-Profil angewendet,

¹ Garrucci, IV. Bd. Taf. 209.

Merkmale, die sich im 14. Jahrhundert finden, sich aber im folgenden verlieren.¹

Entsprechend erscheint auch die Architectur auf den Gemälden selbst. Im großen Ganzen sehen wir hier die romanischen Formen noch nicht vollständig überwunden, was namentlich an dem älteren Theile hervortritt. Der Rundbogen findet sich noch häufig (8, 12, 16 u. f.); manches, wie bemerkt, erinnert direct an ältere Vorbilder, z. B. der Unterbau der Throne des David und Saul (12) an das Salzburger Antependium, die Thürmchen an der Hülle bei Matathias' Tod an die Architecturen der Gemälde im Braunschweiger Dom² u. f. w. Die dünnen Säulen kommen in dieser Art gleichfalls, nur mit etwas reicheren Capitälen, in Miniaturen des 12. und 13. Jahrhunderts vor, z. B. im Melker Gebetbuch. Doch findet sich die Gothik schon ausgesprochen in den Rippengewölben mit Schlußstein (7), sowie den Krabben am noch rundbogigen Bau (5). Die Nasenbildung zeigt sich anfangs nur schüchtern (7). Erst im neuen Testament entwickelt sich die Gothik deutlicher, zunächst am Ciborium (23). Die Throne, die vorher sehr einfach waren, werden nun mit Säulchen verziert (22), bei 29 tritt sogar der Eselsrücken auf, der sich weiter 31 findet. Am ausgebildetsten zeigt sich die Gothik an dem Stadtthor und der Brücke (39). Die Bogen sind zwar wie bei Nutzbauten gewöhnlich auch hier rund, dagegen die Strebepfeiler vollkommen entwickelt. Den Charakter der Früh-Gothik trägt auch das Stoffmuster an den Ueberzügen der Altäre (7, 13, 23).³ An die romanische, und speciell italienische Kunst erinnert, wie oben bemerkt, das Rahmenwerk, welches sich in dieser Art wohl nicht über das 14. Jahrhundert

¹ Vgl. die ganz ähnliche Construction der Portale und Fenster an der Kirche zu Straßengel in Steiermark. *Weiss*, Mitth. der Centr.-Comm. I, 95 f. *Graus*: Kirchenschmuck 1883 Nr. 2, f. u. a.

² A. a. O., eine Abbildung auch bei Henne am Rhyn. Deutsche Kulturgeschichte I, S. 182.

³ Vgl. das Bild aus der manessischen Handschrift circa 1300 in *Falkes Costüme* S. 225, oder die Glasgemälde in Klosterneuburg, namentlich den Ueberzug des Altars bei Melchisedechs Opfer, *Camesina*, Jahrbuch der Centr.-Comm. II, Tafel II u. a.

hinaus findet, und auch an den 1435 vollendeten Maria-Saaler Bildern sowie in dem vielleicht einige Jahrzehntes späteren an der Außenseite des Chores der Kirche zu Liding¹ ganz anders, nämlich als Maß- und Rankenwerk gestaltet ist. Auf das nicht zu sehr vorgeschrittene 14. Jahrhundert weisen auch die Costüme. Männer und Frauen tragen enge Ärmel mit Knöpfen (8) oder Verschnürungen (9), darüber das Obergewand mit langen Ärmeln. Die Schuhe erscheinen hoch, oder nieder, bisweilen auch genetzt (vgl. o.). Radsporen sind bereits vorhanden, diese zeigen große Räder an sehr kurzen Stielen und sind durch Riemen befestigt (22). Die Judenhüte haben noch eine ganz einfache spitze Form, anders am Fastentuch.² Sehr lehrreich endlich ist der Vergleich der Inful des Aaron mit denen an den Bildern der Empore und der des Hohenpriesters auf dem weiter unten zu betrachtenden Fastentuch (Nr. 80) vom Jahre 1458. Es zeigt sich, daß die Vorhalle gerade die Mitte der Entwicklung einnimmt. Die Mitren der Empore sind ganz nieder mit geraden stumpfen Spitzen, die des Fastentuches stark ausgebaucht und überaus hoch, die der Vorhalle dagegen nur ganz mäßig. Etwas niedriger noch gestaltet sind die Mitren der Heiligen auf den jedenfalls ziemlich gleichzeitigen Glasgemälden der Vorhalle.

Eigenthümlich unvollständig, wie bemerkt, erscheint die Bewaffnung,³ doch immerhin erklärlich, da der Künstler an den geistlichen Höfen in Gurk, Friesach und Straßburg ebensoviel Söldner als Ritter gesehen haben mochte.

Durchwegs finden wir den Ringelpanzer, und zwar nicht ohne Verstärkung durch Platten an Gelenken und Achseln, die sich im Laufe des 14. Jahrhunderts allmählich einbürgern. Ueber den Panzer ist das bereits sehr ausgezackte Waffenhemd gelegt. Der Helm ist spitz, oft

¹ Kunsttopographie Kärntens S. 176, vgl. übrigens beim Fastentuch Nummer 48.

² Vgl. hierüber *Weiss*, Costümkunde III, 1 S. 60 f.

³ Vgl. *Demmme*: Die Kriegswaffen. S. 385.

sehr hoch (35, 36), der Wangenschutz findet sich nur einmal (16) und zwar bereits aus Schmiedeeisen mit dem Helm verbunden als „große Kesselhaube“; die Beckenhauben fehlen durchwegs. Das Salzburger Antependium¹ stellt die Krieger durchwegs noch vollgerüstet und mit Beckenhauben dar, erweist sich hiermit also älter (Erzbischof Friedrich III. 1315—1338). Wie wir am Panzer keine sonderlich vorgeschrittenen Formen finden, zeigt namentlich der Schild (11) durchwegs eine verhältnismäßig noch sehr frühe Form, nämlich groß, lang und ausgebaucht.² Alle diese Merkmale weisen uns auf das 14. Jahrhundert.

Die Inschriften möchten beim ersten Anblick fast für spätere Zeit sprechen. Wir finden bereits durchwegs die Minuskel angewendet, und zwar mit ziemlich stark gebrochenen Schäften. Im Vergleich mit anderen, namentlich denen des Fastentuches (1458), giebt sich jedoch auch hier ganz deutlich der ältere Charakter kund.³ Die großen Buchstaben zu Anfang eines Satzes sind noch sehr regelmäßig gebildet, die I-Striche kommen nur zur Unterscheidung mehrerer gleichartigen Schäfte vor, U-Striche und I-Punkte fehlen noch gänzlich; wir werden sie am Fastentuche finden. Die nach aufwärts gebogenen Kürzungsstriche weisen gleichfalls auf frühere Zeit; Verschränkungen von Buchstaben sind ganz vereinzelt. Sehr beachtenswerth, weil ganz an moderne Kürzungsart erinnernd, ist die oftmals sich wiederholende Erscheinung, daß in dem Falle, als der Raum nicht mehr die volle Schreibung eines Citates erlaubt, dasselbe mitten im Wort abbricht und die Kürzung durch einen Punkt am Ende bezeichnet ist.

Der Besteller des Werkes kann leider nur vermuthet werden. Jedenfalls war es einer der Präpste

¹ Mitth. der Centr.-Comm. VII, Taf. II.

² Vgl. hierüber *Weiss*, III. 1 S. 16 f. *Demmine*, S. 428 u. f.

³ Noch stärker markirte Enden der Schäfte finden sich anderwärts auf Inschriften des 14. Jahrhunderts z. B. am Glasgemälde aus Gaming (Albrecht II. † 1358). Mittheilungen der Central-Commission 18 S. 126, an der Lichtsäule in Klosterneuburg 1381. (*Effenwein* XV, 320.) Die Inschriften auf den Glasgemälden der Vorhalle zeigen dagegen durchwegs noch die Majuskel.

des Domstiftes, die durchwegs die geistigen Urheber der späteren Kunstwerke des Domes sind. Die äußeren Merkmale des Cyclus wiesen uns auf die Mitte des 14. Jahrhunderts, zu welcher Zeit sich das Domstift, welches unter Bischof Heinrich III. († 1326)¹ sehr heruntergekommen, durch eine Reihe kluger Bischöfe und Pröpste, unter welchen letzteren Georg von Teutendorf (1347—67) hervorragt, erholte und zu neuer Blüthe gelangte. Mit dem Domstift war auch die Kirche und ihre Ausstattung sehr herabgekommen. In einer Urkunde vom 18. November 1333 bezeugt das Domcapitel die Verbesserungen des Bischofs Gerold (gestorben am 9. December 1333), bespricht aber auch ebenso eingehend den herabgekommenen Zustand unter dessen Vorgänger Heinrich.² Die Verbesserung der Gebäude dauerte jedenfalls noch lang fort, eine Urkunde vom 6. Juni 1354³ erwähnt gleichfalls die schadhafte Gebäude, doch konnte Propst Georg schon an weiteres denken. In der Urkunde vom 8. November 1362⁴ bestätigt das Domcapitel eine Anzahl von Stiftungen für die Gurker Kirche, bestehend in einer feierlichen ewigen Messe am Grabe der damals noch nicht selig gesprochenen Stifterin von Gurk Hemma, einem ewigen Lichte am Friedhofe der Kirche, sowie fünf Wachskerzen für das heilige Grab am Charfreitage in der Krypta.

¹ Vgl. B. Schroll Series episcoporum Gurcensium. Archiv für Kärnten Band 15.

² Orig. im Archiv zu Gurk. Copie von Eichhorn im Archiv zu Klagenfurt. Von Heinrich heißt es: „*Omnia granaria in omni blado vacua, nec non ipsam ecclesiam in vasis argenteis et ornamentis dereliquit desolatam, nullam enim infulam decentem habuit nec etiam baculum pastoriale, non anulos, neque cetera clenodia ecclesiae resipientia honestatem quae omnia et singula idem dominus Geroldus decenter et honorifice reformavit*; weiter: *reverendus in Christo pater ac dominus Geroldus ecclesie nostrae praedictae episcopus oriundus de Frisaco eandem ecclesiam quae propter debilitatem et senectutis defectum felicitis recordationis domini Hainrici immediati antecessoris eiusdem multa incidere incomoda ac onera debitorum (reformavit).*“

³ Original im Archiv zu Gurk, Lade, 20, Nr. 731.

⁴ Copie von Eichhorn im Archive zu Klagenfurt C. 600, vgl. übrigens auch A. Eichhorn, Beiträge zur Geschichte Kärntens I, S. 131.

Man wird der Ansicht von *Schellander*¹ beistimmen können, daß die Lichtsäule, welche sich südwestlich von der Kirche im Friedhof befindet, von dieser Stiftung herrührt. Im Gegensatz zu andern, z. B. in Klosterneuburg (1381) oder den noch viel späteren in Völkermarkt (1477) und Maria Saal (gestiftet 1497)² erscheint sie sehr schlicht, was wohl auch für deren weit frühere Entstehung spricht. Diese wie die Füllmauer der Vorhalle wären demnach ziemlich gleichzeitig entstanden. Für die Herstellung der letzteren mochten die zahlreichen Kirchenbesuche in Folge der wachsenden Verehrung der heiligen Hemma bestimmend gewesen sein. Die Ausschmückung des Raumes durch die Gemälde mag sich wohl noch einige Zeit hinausgezogen haben.

B. Das Fastentuch.

War schon in den Gemälden der Vorhalle das Streben deutlich erkennbar, die Geschichte des Heiles ausführlich chronologisch zu behandeln, so scheint dieser Versuch noch nicht vollkommen befriedigt zu haben. Man schuf ein Jahrhundert später einen zweiten Cyclus, welcher der Anordnung wie den Gegenständen nach dem älteren vollkommen ähnlich ist, das Bestreben nach Vollkommenheit und Deutlichkeit jedoch noch mehr an den Tag legt als das ältere Vorbild.

Das Fastentuch (Hungertuch) hat die Form eines Quadrates von 8.87 M. Seitenlänge; es besteht aus zehn der Länge nach zusammengenähten gleich breiten Streifen starker Leinwand, welche vertical laufen. Diese Fläche ist bemalt; zunächst ist jede Nath durch eine rothe Bordure von 0.03 M. Breite markirt und jeder einzelne Streifen durch ebensolche Borduren in zehn Quadrate eingetheilt, so daß die ganze große Fläche in hundert kleinere Quadrate zerfällt.

Jedes dieser kleineren Quadrate weist eine, bisweilen auch zwei und mehrere Darstellungen der

¹ Die selige Hemma von Gurk, S. 71 und 193.

² Vgl. auch *Effenwein*: „Ueber einige Todtenleuchter.“ Mitth. VII, S. 317 f., wo unter Fig. 3 die Gurker (mit restaurirter Spitze) abgebildet ist.

Geschichte des alten und neuen Bundes auf; die Gegenstände sind derart geordnet, daß das alte Testament die linke, das neue die rechte Hälfte einnimmt. Die einzelnen Darstellungen sind chronologisch aneinander gereiht und laufen von links nach rechts. Zahlreiche Inschriften am Rande oder in der Bildfläche erläutern die weniger bekannten Darstellungen.

A. Altes Testament.

I. Reihe, 1. *Die Schöpfung* (Gen. I). Gebirgige Gegend, vorn ein Teich mit zwei Abflüssen, daneben ein flammender Schlund, aus dem ein Ungeheuer sieht. Links steht Gott Vater mit dem Kreuznimbus, die Rechte segnend erhoben, mit der Linken auf den Schlund weisend. Ober den Bergen wird ein betender Engel sichtbar; am Himmel steht die Sonne; zu Land und Wasser erscheinen Thiere aller Art. — Dieses Bild ist augenscheinlich den entsprechenden Darstellungen der Vorhalle nachgebildet; doch ist hier alles eigenthümlich vermengt. Ohne den Vergleich mit jenen beiden Bildern wäre der Abyffus, noch weniger der betende Engel, der Rest des Empyreums, kaum verständlich. An Stelle der Mandorla ist nun die Sonne getreten, durch die Abflüsse des Teiches sind die Paradiesesflüsse angedeutet.

2. a) *Erschaffung des Adam* (Gen. II, 7); b) *der Eva* (Gen. II, 22). Rechteckig von einer zinnengekrönten Mauer umgebener Garten mit zwei Bäumen; links Gott Vater segnend, mit der Linken dem in Lehm steckenden Menschen heraushelfend. Rechts abermals Gott segnend; Eva steigt aus der Seite des schlafenden Adam.

Auch hier zeigt sich gegenüber der älteren Darstellungsweise eine merkwürdige Neuerung. Während in den älteren Bildern Gott Vater den Menschen, der am Boden liegt, aus Lehm formt und ihm die Seele einhaucht, zieht er hier denselben — in kaum minder sinnreicher Weise — aus dem Lehm, etwa anspielend

an Pfalm 112. Conventieller ist die zweite Darstellung; das Streben nach Naturwahrheit zeigt sich in der Art des Hervorgehens der Eva.

3. *Das Gebot* (Gen. II, 16). Der Garten wie vorher eingezäunt; in der Mitte der Baum mit Früchten. Links Gott Vater darauf hinweisend, rechts die beiden Menschen, die Hände gefaltet. — Gegenüber den älteren Bildern in Gurk und Pißweg ist es auffallend, daß Gott hier nicht mehr die Gesetzesrolle hält, obschon die Handhaltung darnach ist; offenbar ein Mißverständnis des Malers.

4. *Vertreibung* (Gen. III, 23). Links die Pforte, rechts der Baum mit den Früchten, von dessen Stamm die Schlange mit dem Apfel herabfällt. Ein Engel in reichem Gewande — ohne Nimbus — treibt mit hocherhobenem Schwerte beide die Früchte essenden Menschen, welche sich zugleich die Feigenblätter vorhalten, aus dem Paradiese. — Die Darstellung des Sündenfalles selbst hat der Meister weggelassen, und hier nur angedeutet. Beachtenswerth ist die vom Baume fallende Schlange in Anspielung auf Gen. III, 14, welche sich in ähnlicher Weise bereits auf Sarkophagen, sowie auch in S. Marco zu Venedig, und in der Alcuinsbibel¹ findet. Von verwandten Darstellungen sei die des Fastentuches zu Hainburg genannt,² und gleichzeitig bemerkt, daß dort die Schlange bereits einen weiblichen gekrönten Kopf hat.

5. *Adam ackert, Eva spinnt* (Gen. III 16 f.). Gebirgige Gegend, links ein Zelt; vor demselben sitzt Eva, mit Fell bekleidet, an einem Spinnrocken arbeitend, ein Kind an der Brust, das andere hält sich an ihr Kleid. Rechts ackert Adam mit Haue; ein Engel vom Himmel kommend wirft Samen auf die Erde. Diese Darstellung wird schon früh, z. B. bei Ermoldus Nigellus erwähnt und findet sich vielfach dargestellt, in ziemlich gleicher Weise, so in Monreale, der Bibel von S. Paolo fuori,

¹ *Leitschuh*: Schätze der königlichen Bibliothek zu Bamberg.

² *Kunsttopographie des Herzogthums Kärnten* S. 101. *Hann*: Die Fastentücher in Kärnten. *Carinthia* 82, S. 48.

S. Marco etc., ebenso auch im späteren Mittelalter, z. B. am Hainburger Fastentuch.¹ Neu ist der samenstreuende Engel, offenbar eine sinnreiche Anspielung an die Bezeichnung des Brodes als Gabe Gottes.

II. Reihe, 6. a) *Opfer des Abel und Kain* (Gen. IV 3), b) *Tod des Abel* (Gen. IV 8). Abel bringt sein Opfer knieend, Kain stehend. Ober ihnen erscheint Gott Vater, erstern segnend, letztern mit der Linken abweisend. Rechts davon erschlägt Kain seinen Bruder mit einem Dreschflegel. Im Rahmen oberhalb die Inschrift: *Das Opher k̄āē abell. kaem erflug k̄āē abll.* Gegenüber der Vorhalle hat die Darstellung nicht gewonnen; der Meister war bemüht, die Frömmigkeit Abels und die Gottlosigkeit des anderen auf möglichst neue Art zu geben. In der zweiten Darstellung ist der Knüttel Kain's zum Dreschflegel geworden.²

7. *Ennoch wird entrückt* (Gen. V, 24). Links die Pforte des Paradieses und ein Baum mit Früchten; ein Engel mit langem weißem Gewande und Stola führt Ennoch, einen Greis mit entschieden jüdischem Typus, dahin. Am Rande die Inschrift: *Enoch bardt in das paradis gefurtt.* In dieser nicht sehr häufigen Darstellung unterscheiden sich zwei Arten: Ennoch, wie hier vom Engel oder von Gott Vater geführt, so am Verduner Altar, oder auch schwebend beim Schopf gepackt. (Biblia Paup. XXXIV.)³

8. *Die Sündflut* (Gen. VII, VIII). Wasser; vorne der Gipfel eines Berges. Im Wasser schwimmt die Arche, ein auf ein Schiff gestelltes Haus mit Oeffnungen in den Wänden. An der Giebelseite links erscheint Noah, dem die Taube den Oelzweig bringt; durch die Oeffnung an der Seite erblickt man die in der Arche befindlichen Menschen und Thiere. Vorne am Berg frisst der Rabe ein Aas; ein Fisch tummelt sich im

¹ Durch Restauration verdorben und entstellt.

² Die Darstellung des Hainburger Fastentuches ist mäßiger; als Mordinstrument dient die Haue. Der Rauch ist erst durch die Restauration hinzugekommen.

³ Am Hainburger Fastentuch findet sich statt dieser Darstellung die Tödtung Kain's durch Lamech (Gen. IV, 23 f.).

Wasser. Im Rahmen oberhalb die Inschrift: *Diee archen noy*. Merkwürdig kurz erscheint die so populäre Geschichte des Noah hier behandelt und auf die zwei allerdings bekanntesten Szenen beschränkt. Die erste hier giebt die Sündflut, in der altchristlichen Kunst bekanntlich eine der beliebtesten Darstellungen. Die Gurker bietet nur Anklänge an ältere; so steht Noah wie am Verduner Altar, Speculum etc. an der Giebelseite der Arche, ebenso findet sich im letzteren Cyclus der Rabe.

9. *Noahs Trunkenheit* (Gen. IX, 21—23). Rechts der Weinstock, an dem ein Ziegenbock frisst. Vorn liegt Noah; links steht Cham, auf ihn weisend, rechts davon die Brüder, einen Mantel über den Vater deckend, anderseits sich die Hand vor das Gesicht haltend. Am Rande die Inschrift: *noy lag verschamter pochk an weinstockk*. Der Disposition nach schließt sich dieses Bild wieder der Vorhalle an; beachtenswerth ist das Vorhalten der Hände — mit etwas auseinander gespreizten Fingern — was sich auch bekanntlich an Gozzoli's Bild im Campo Santo zu Pisa findet, hier kaum minder naiv bei dessen Söhnen gegeben. Der Bock am Weinstock, der den Meister derart interessirte, daß er auf denselben sogar durch die Inschrift aufmerksam macht, ist wohl weniger als Andeutung an den Schaden wie als allgemeines Symbol der Lüfternheit beigegeben; derselbe findet sich bei dieser Darstellung, z. B. im Cyclus von Gorkum,¹ sowie auch in Hainburg (Fig. 8).

10. *Der Bau von Babylon* (Gen. XI). Links der Thurm, eben im Bau begriffen, rechts die Bauhütte. Arbeiter aller Art sind herum beschäftigt. Im Rahmen oben die Inschrift: *Das paw babolony*. Der Thurm zeigt hier wie auf älteren Denkmälern Thore; vom Sprachenwunder ist weiter nichts zu bemerken.

III. Reihe, 11. *Untergang von Sodoma* (Gen. XIX). Links die brennende Stadt, davor Loth's Weib, die

¹ Schnaase Gesch. der Künste V. 526; derselbe im Tübinger Kunstblatt 1847, S. 29. Die Wandgemälde sind in Farben veröffentlicht von Jansen: Murschilderijen der Jan Janskerk te Gorinchen.

Hände gefaltet, grau, zu Salz werdend, rechts von ihr Loth, den ein Engel mit redender Geberde führt. Im Bilde oben: *Dye verprenung sodome sara ein stain*. Das Strafgericht über Sodoma findet sich sehr häufig darge-

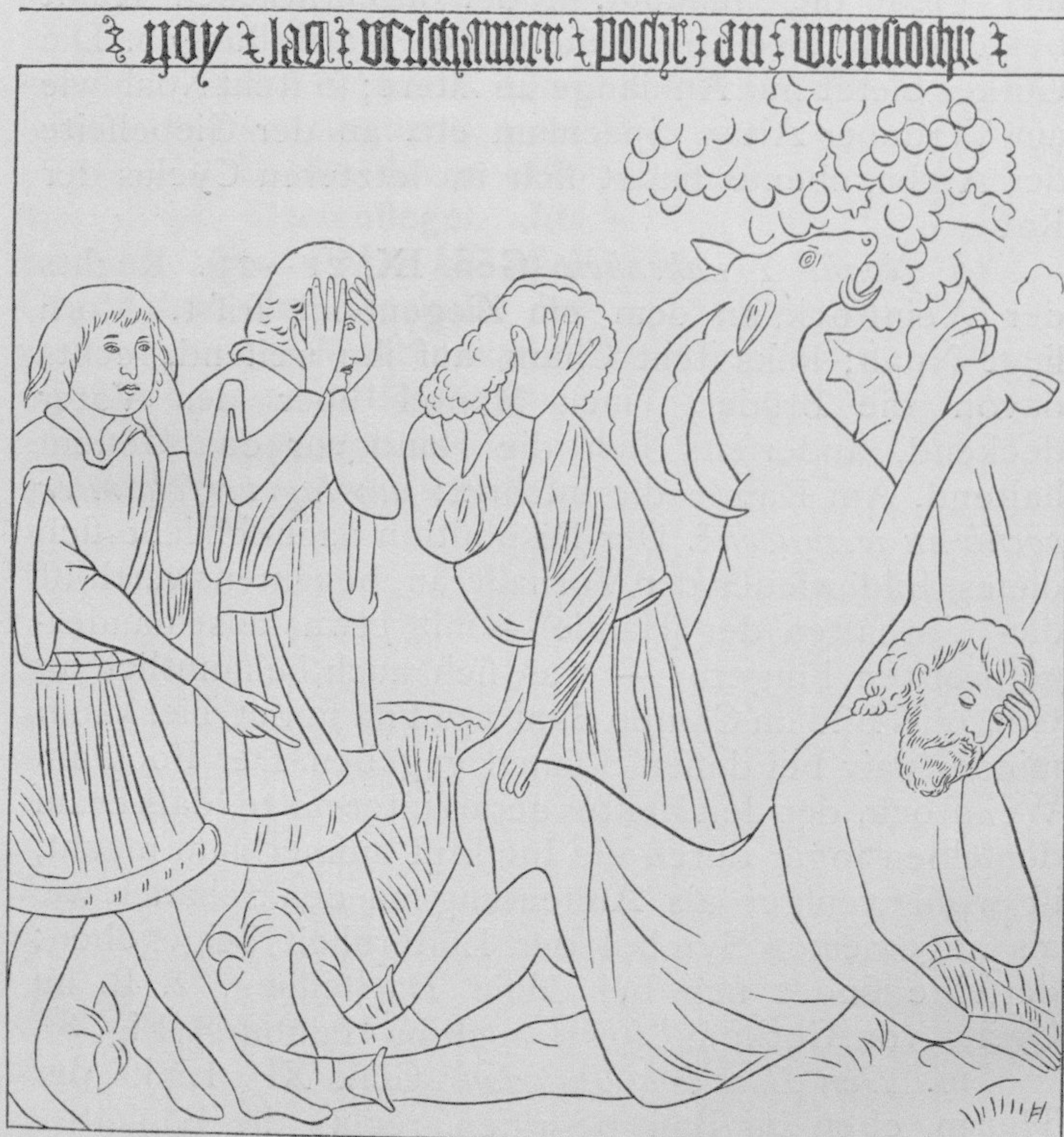


Fig. 8.

stellt, z. B. in der Wiener Genesis, Biblia paup., Speculum, Zittau u. s. w. Am interessantesten aber erscheint der Vergleich mit der Darstellung von Monreale. Die Disposition ist dort dieselbe, alles aber viel ausführlicher; aus der brennenden Stadt sehen Tottenköpfe heraus,

Loth und Töchter fliehen; das Weib des Loth sieht zurück, die Hände abwehrend vor sich haltend. Der Meister des Fastentuches — oder die Ueberlieferung — hat dies mißverstanden und gibt die Hände gefaltet.

12. *a) Opfer Isaaks* (Gen. XXII), *b) Melchisedech* (Gen. XIV, 18). Die linke Hälfte zeigt eine gebirgige Landschaft, rechts einen Baum. Isaak kniet am Boden, das Holz am Rücken, Abraham erfaßt ihn am Kinn und hat das Schwert erhoben, das der herbeischwebende Engel aufhält. Am Baume der Widder. Die rechte Hälfte zeigt uns Melchisedech mit Talar und Mantel bekleidet, am Haupte eine zipfelartige Mütze; über die Arme hat er ein Tuch gelegt, darin Brote liegen, in den Händen hält er eine Kanne. Am Himmel erscheint Gott Vater. Im Gegensatz zu zahlreichen Monumenten, welche die Begegnung Abrahams mit Melchisedech schildern, erscheint der letztere hier in seinem eigentlichen Berufe „als Priester des Allerhöchsten“. Angedeutet findet sich dies mehrfach z. B. in der Wiener Genesis; das Opfer am Altare allein findet sich am Verduner Altar und an einem Glasgemälde zu Klosterneuburg,¹ auf letzterem fast als Messe geschildert.

13. *Der Segen Isaaks* (Gen. XXVII). Links das Haus, in dessen Inneres man sieht, rechts freie Gegend. Im Hause sitzt auf einem Krankenstuhl, mit einer grünen Decke bedeckt, Isaak; er segnet den mit einer Schüssel herbeikommenden Jacob. Hinter dem Stuhle steht Rebekka, die Hände gefaltet. Rechts tritt eben Esau mit der Jagdbeute in das Haus und zeigt erstaunte Geberde. Wie in der Vorhalle ist auch hier Isaak sitzend dargestellt, dessen gebrechliches Alter hier aber stärker betont ist. Rebekkas betende Geste veranschaulicht freilich wenig ihre That, dagegen fehlt Esau nicht.

14. *Die Himmelsleiter* (Gen. XXVIII, 11—22). Ein von einem Zaun umfriedeter, nach rechts abfallender Platz, in der Mitte ein runder Stein. Links davon kniet

¹ Jahrb. der Centr.-Comm. II, Taf. 2.

Jacob, ein Greis, denselben mit Oel begießend. Ueber Jacob erscheint Gott Vater, welcher mit drei über eine vor ihm angelehnte Leiter gehenden Engeln spricht. Die Engel zeigen weiße duftige Gewänder und rothe Flügel. Dieser Darstellung begegnen wir in der Gurker Empore und in Pißweg, doch beidemale ganz architectonisch gefaßt, daß sie hier weniger in Betracht kommen. Sehr verwandt dagegen erscheinen die Darstellungen von Monreale,¹ Salerno,² Ravello,³ M. S. Angelo⁴. Gewöhnlich sind nur zwei Engel, einer auf-, der andere absteigend, gegeben, z. B. Antiphonar von St. Peter in Salzburg.⁵ In letzterem ist Jacob wie hier nicht schlafend, sondern den Stein begießend dargestellt; ältere Cyclen, z. B. in Monreale oder die Millstätter Genesis⁶ geben dies oft in einem eigenen Bilde.

15. *Joseph wird verkauft* (Gen. XXXVII). Hügelige Gegend, links vorn der Brunnen. Dahinter stehen die Brüder Joseph's in Unterhandlung mit den beiden Kaufleuten, welche ihnen eben eine Pinie übergeben. Rechts im Vordergrund ein Pferd mit gespaltenen Hufen, dahinter ein zweites, also wohl Kameele. Auf dem vordern sitzt Joseph sich umwendend, auf dem anderen die Käufer. Im Bilde oben: *Joseph wird verkauft und gefurt in egypten*. Mit vollständiger Vernachlässigung der vorherigen Begebenheiten, welche die Cyclen von Maria Maggiore, die Wiener, wie auch die Millstätter Genesis so ausführlich schildern, langen wir mit diesem Bilde bereits bei der Geschichte Joseph's an. Von Verwandtschaft mit älteren Bildern ist hier weiter wohl nicht die Rede; die sonderbaren Kameele finden sich übrigens ganz ähnlich am Dreikönigsbild in der Johannis-Capelle zu Brixen.⁷

¹ *Gravina*, 41.

² *Rohault*: La Messe p. LXXXIX.

³ *Schulz*, Denkmäler von Unteritalien Taf. XIX.

⁴ Ebenda Taf. XXXIX.

⁵ Mitth. der Centr.-Comm. 14, S. 183.

⁶ *Diemer*, Genesis und Exodus nach der Millstätter Handschrift I. S. 45.

⁷ Repertorium für Kunstwissenschaft, VI, 126.

IV. Reihe, 16. *Jacob kommt nach Aegypten* (Gen. XLVI). Links das Stadtthor, zu dem eine Zugbrücke führt. Aus dem Thore kommt Joseph in reichem Gewande, hinter ihm noch unter dem Thore ein Mann und Weib. Joseph geht seinem Vater entgegen, dem dessen Söhne

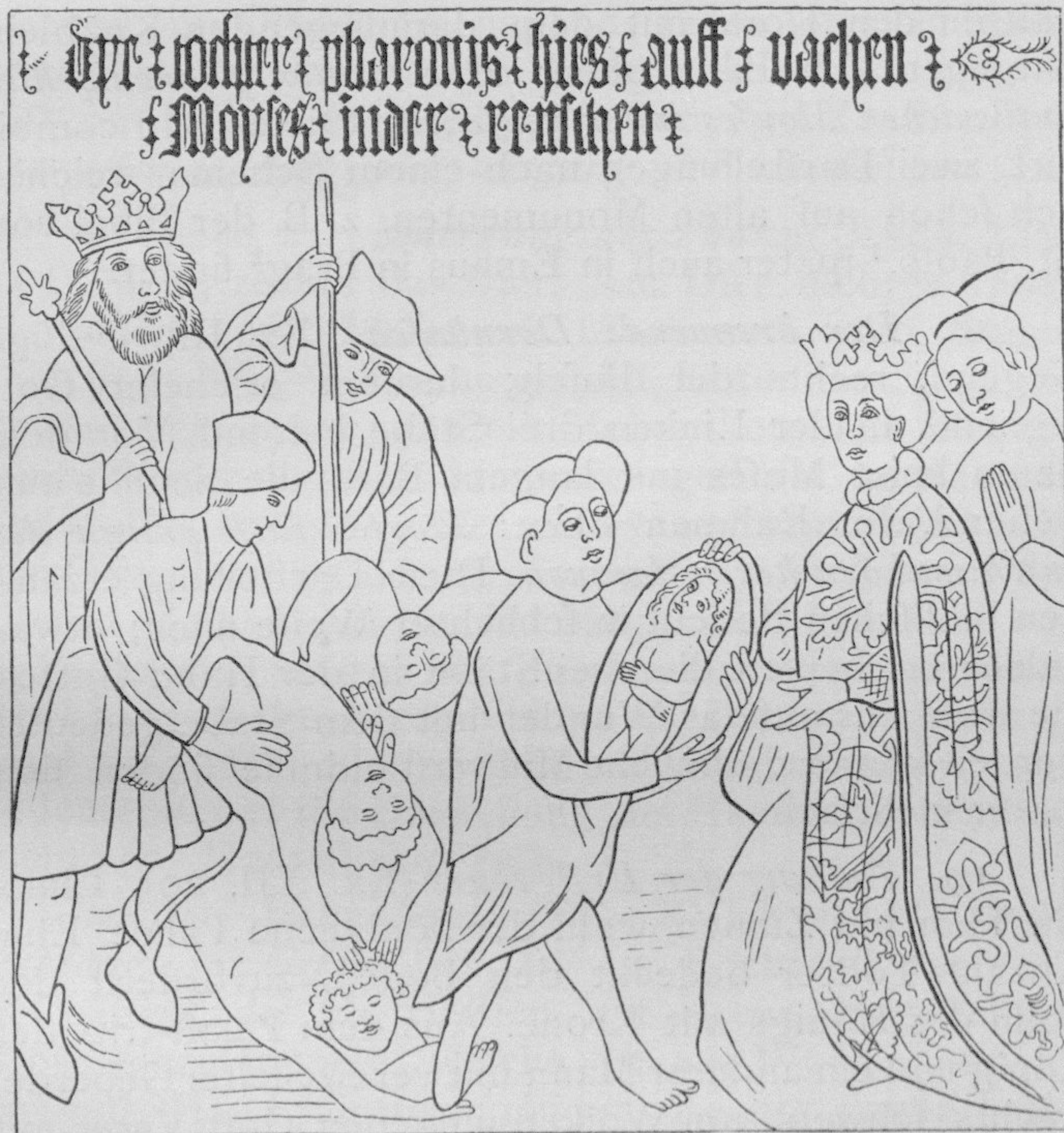


Fig. 9.

mit Weibern und Kameelen folgen. Aus einem Fenster über dem Stadtthore blickt der König heraus. Am Rande oben aber steht: *Joseph was ein her in egipten sein vater mit den bruedrē kam zu im.* Diese Scene gibt nur das Malerbuch in ähnlicher Weise an, auch die Pferde.

17 a) *Ertränkung der Judenknaben* (Ex. I), b) *Findung Moses* (Ex. II). Wasser; links der König, vor ihm zwei Knechte, welche die nackten Kinder ertränken. An das Ufer rechts ist die Königstochter, in weißem Gewande, am Haupte die Krone, getreten, hinter ihr die Begleiterinnen; im Wasser wadet eine Frau und hält ihr den Korb mit dem darinliegenden Knäblein entgegen. Im Bilde oben: *Dye tochter pharonis hies auff vachen Moyfes inder reuschen*. Dieses Bild combinirt zwei Darstellungen nach einem Schema, welches sich schon auf alten Monumenten, z. B. der Bibel von St. Paolo,¹ später auch in Emaus in Prag² findet.

18. *Der brennende Dornbusch* (Ex. III). Felsige Gegend, rechts der Busch; darüber erscheint Gott segnend, in der Linken drei Stäbe haltend. Vor dem Baum kniet Moses mit langem Bart, die Schuhe ausziehend. Im Rahmen oben: *Moyfes sach prinen den busch und den heren darinen*. Diese Darstellung erzählt den biblischen Bericht in schlichter Weise nach; etwas unklar erscheinen die drei Stäbe in der Hand Gottes, die wohl nur auf das Wunder mit dem Stabe gedeutet werden können; ähnliche Mißverständnisse finden sich später mehrfach.

19. *Tödtung der Erstgeburt* (Ex. XII, 29). Links ein Thor mit Zinnen, wohl der königliche Palaß. Eine Anzahl Todter bedeckt den Boden, zuvorderst der Sohn des Königs mit Krone. Aus dem Palaß tritt der König und ein anderer Mann mit verzweifelter Geberde. Rechts schwebt von Wolken umgeben Gott Vater mit ausgestrecktem Zeigefinger. Im Rahmen oben: *Der sterben und zaichen in egipten*. Vom Auszuge der Israeliten sind hier zwei Scenen gegeben; dieses erstere schildert in anschaulicher Weise die letzte und größte Plage, infolge deren Pharao die Söhne Jacob's ziehen läßt. Nicht der Engel mit dem Schwerte tödtet, wie

¹ Agincourt XLI., 3.

² Grueber III, S. 116.

am Verduner Altar, sondern das Wort Gottes, der unsichtbar über den Menschen schwebt.

20. *Das Essen des Osterlammes und Auszug der Israeliten* (Ex. XII). Links die Stadt, davor ein Mann und Weib, im Begriff große schwarze (silberne) Gefäße einzupacken; rechts die Juden mit den Spitzhüten abziehend, am Osterlamm nagend; ihnen folgt ein Mann ohne Hut, mit eingehülltem Haupt, wie es sich aus den späteren Bildern ergibt, ein Priester. Am Rande oben: *Das essen des Laps und ausgang der chinder von isrl.*

V. Reihe, 21. *Untergang des Pharao* (Exod. XIV, 24 f). Meer, rechts das Ufer. Am Ufer dichtgedrängt die Juden, voran Moses mit erhobenem Stab. Ihnen nach ist zu Wagen Pharao gefolgt, hinter ihm Soldaten. Pharao hält eine Fahne mit Mohrenkopf. Die Esel, die seinen Wagen zogen, sind zusammengestürzt. Im Rahmen oben: *Dye ertrenchnis des wagens auff dem raeten mer.* Im Gegensatz zu den großartigen Darstellungen der älteren Zeit, z. B. in M. Maggiore, der Bibel von S. Paolo etc., zeigen die späteren einen entschiedenen Rückgang, so auch die bibl. paup. Die vorliegende ist wohl eine der allernaivsten und unbeholfensten; viel bedeutender ist die Darstellung am Hainburger Fastentuche; das Meer ist dort roth.

22. a) *Mannafegen* (Ex. XVI, 14), b) *Moses empfängt das Gesetz* (Ex. XV 14). Rechts ist das Volk beschäftigt, die als Hostien mit Kreuz dargestellten Brote einzusammeln, welche die aus Wolken hervorragende Hand Gottes spendet. Rechts davor kniet der mit Ochsenhörnern versehene Moses. Gott reicht ihm aus den Wolken die Gesetzestafeln mit dem paradoxen Spruch: *gelab in ainen gott nicht.* Im Rahmen oben: *Das himelbrot in der wußt moyses mit den tafeln.* Beide Darstellungen bieten außer den selbstredenden Besonderheiten wohl wenig bemerkenswertes. Das Hainburger Fastentuch stellt neben der Gesetzgebung das goldene Kalb dar.

23. *Die eherne Schlange* (Num. XXI, 9). Felsige Gegend. In der Mitte auf gabelförmigem Pfahl die Schlange von grüner Farbe; rechts Moses mit dem Stab darauf weisend; zu ihm gewandt knieen Juden, mit bittender Geberde, links liegt eine Anzahl Sterbender, welche sich abgewendet haben. Im Bilde oben: *Dy auffgehangte slang von moysi zwischen lebendig und tot*. Wie in der Vorhalle ist auch hier die Schlange in der Mitte des Bildes aufgehängt, aber geringelt; der zweite Anführer fehlt, ebenso die feuerfarbigen Schlangen; auffallend ist es, daß die Genesenden nicht auf die Schlange, sondern auf Moses blicken.

24. *Die zwölf Stäbe werden in das heilige Zelt gelegt* (Num. XVII, 6). Links die Stiftshütte, in deren Inneres man sieht; darin steht die Bundeslade, in Form eines bedeckten Altares, darauf der Leuchter, sowie die Stäbe in zwei Bündeln gekreuzt übereinander liegend. Vor dem Zelte kniet das Volk. An die Lade sind zwei Priester getreten; der links blickt gegen das Volk mit redender Geberde. Im Rahmen oben: *Dy XII rueten umb arons bristerschaft*. Eine etwas verwandte Darstellung bietet der Verduner Altar in der Bergung des Manna, noch mehr griechische Mosaiken, z. B. das im M. Theotokos in Constantinopel, welch letzteres Zacharias vor den zwölf Ruthen betend darstellt.¹ Dieselben liegen nebeneinander auf der Bundeslade oder Altar unter einem Ciborium; eine ähnliche Darstellung mag dem Meister vorgelegen haben.

25. *Job am Aschenhaufen*. Felsige Gegend; links liegt Job mit Beulen überdeckt wie schlafend, hinter ihm ein dreiköpfiger Teufel, ihn mit der Geißel schlagend. Rechts stehen dessen drei Freunde mit lebhafter Geberde, daneben das Weib auf Job zeigend. Im Bilde oben: *Hie leit Job auff dem mist sein beib bei im*. Während das Bild der Vorhalle in Bezug auf die Freunde wie auf den Teufel ziemlich vereinzelt dasteht, ist hier

¹ Photographie *Leval* Constantinopel Nr. 33 der erklärende Katalog von *Pascal Sébach*.

eine größere Reihe verwandter Darstellungen erhalten. Job's Weib, mit spottender Geberde an Cham erinnernd, findet sich fast durchwegs neben den Freunden dargestellt. Am meisten Interesse bietet der Teufel. Seine dreiköpfige Gestalt — die Seitenköpfe sind freilich eigentlich nur an dessen Oberarmen¹ — im Gegensatz zu der durch das Tridentinum verbotenen Darstellung der Trinität, findet sich als das Bild des Lucifer sehr oft, bekanntlich bei Dante, danach im Campo Santo zu Pisa, sowie in Miniaturen. Der Teufel Job schlagend findet sich in ganz ähnlicher Weise in einer Handschrift zu Herzogenburg, aber nur einköpfig.²

VI. Reihe, 26. *Traum des Jesse* (Isaias XI, vgl. Römer XV, 12). Gemach. Auf einem Bette unter reichgestickter Decke liegt Jesse schlafend; seinem Schoße entspringt ein Baum mit drei Blätterkronen, dazwischen die Madonna mit dem Jesuskinde, welches auf Jesse weist. Im Bilde oben: *Jesse sach in dem schlaff dy frucht des pawmes*. Die Wurzel des Jesse war im Mittelalter ein sehr beliebter Gegenstand für Darstellung; der Rest der Schnitzereien des linken Thürflügels der Vorhalle gehörte, wie oben bemerkt, einer solchen an.³

In unserem Cyclus bildet diese prophetische Darstellung den Anfang der zweiten Hälfte der Bilder des alten Bundes, wo nun die Begebenheiten nach dem Einzug in das gelobte Land geschildert werden.

Das alte Testament ist hier nicht mehr in ante legem und sub lege getheilt.

27. *Josua und die stillstehende Sonne; Tödtung der Amorrrhiter-Könige* (Jud. X 13—27). Links Josua gerüstet im reichen hermelingefütterten Mantel; er holt hoch zum Streiche aus und schlägt der Reihe nach fünf vor ihm befindlichen Königen die Köpfe ab;

¹ Vgl. *Didron* Iconographie chrétienne S. 545.

² Vgl. *Neuwirth* Studien a. a. O. S. 183.

³ Vgl. meine Arbeit, Mitth. der Centr.-Comm. N. F. 15, S. 174. In Bezug auf die darin episodisch erwähnte Beschreibung des Paulinus und das Apsismosaik in S. Apollinare zu Ravenna ist nachzutragen, daß über diesen Gegenstand Herr Prof. Dr. *F. Wickhoff* in der röm. Quartalschrift Jahrg. 1890 eine umfangreiche Studie veröffentlicht und mich schon früher gelegentlich der Uebungen auf diesen Gegenstand aufmerksam gemacht hat.

rechts im Hintergrunde stehen gerüstete Israeliten. Am Himmel werden Sonne (gelb) und Mond (grün) nebeneinander sichtbar. Am Rahmen oben: *Iosue macht um den chinigg*. Diese Darstellung entspricht dem Bibeltext natürlich nur beiläufig und ist keineswegs etwa den älteren von Maria Maggiore oder dem Josue des Vatican zu vergleichen; der Befehlshaber schlägt hier höchst eigenhändig die Köpfe ab. Das berühmte Wunder von der stillstehenden Sonne und Mond hat der Meister mit dieser Scene verbunden und dieselben in gewöhnlicher Weise dargestellt, wie aus der Cod. von Michelbeuern dies bei der Schöpfungsgeschichte zeigt.¹

28. *Gideons Fell* (Jud. VI, 37). Felsige Gegend; links kniet betend Gideon, als blonder Jüngling, vollgerüstet; vor ihm (halb verwischt) das Fell, darüber eine Wolke. Am Rahmen oben: *Gideon sach ein vell nas*. Das von Gideon auf die Tenne gelegte Fell, welches ihm durch den Thau das Zeichen zur Schlacht gibt, wird im Mittelalter nicht selten dargestellt, meist als Vorbild der Verkündigung, so im Speculum und der Bibl. paup.; auch das Aussehen Gideon's ist durchwegs daselbe; bisweilen schwebt ein Engel vom Himmel herab.

29. *Samson tödtet die Philister* (Jud. XV, 16). Links Samson weit ausschreitend, mit einem ungeheuren Eselskinnbacken auf eine Reihe Philister losschlagend. Er hat so eben einem vollgerüsteten Angreifer den Panzer am Bauche vollständig zertrümmert; andere halten sich die Köpfe, wieder andere flehen um Gnade oder sind bereits todt. Im Rahmen oben: *Samson erflug dy philistern mit der eselchewzin tod.*² Die Darstellung schließt sich unmittelbar an die Vorhalle an

¹ Die Erklärungen von *Neuwirth* a. a. O. S. 140, der z. B. das grüne Gestirn als Sonne, das gelbe als Mond ausgibt, hat schon *Riegl*, *Mith. des Institutes für österr. Geschichtsforschung* VIII, 663, berichtigt.

² Soll jedenfalls Esel-Kinzan (Kinnezan) heißen.

mit dem Bestreben nach größerer Mannigfaltigkeit; die Costüme hat der Meister nach seiner Zeit umgebildet.

30. *Samuel salbt Saul* (I Reg. X). Gothische Halle; rechts auf einem Throne Samuel im hohenpriesterlichen Gewande; er hält in der Linken das Salbgefäß; vor ihm kniet Saul in reichem Gewande, die Krone auf dem Haupte; Samuel salbt ihn auf der Stirn. Im Hintergrunde werden ein jugendlicher Schwertträger und zwei ältere Männer sichtbar. Im Rahmen oben: *Samuell macht den ersten chinig in Israhell*. Diese Darstellung entspricht in keiner Weise dem biblischen Bericht und ist frei erfunden einer Königskrönung nachgebildet.

VII. Reihe 31. *David erschlägt Goliath* (I Reg. XVII). Links auf einem Felsen eine Burg. Vorn kämpfen miteinander: links ein kleiner zwergartiger Mann, David in schwerer Rüstung auf ein großes Schwert gestützt, eine Schleuder schwingend, ihm gegenüber ein fast doppelt so großer Goliath in grünem unten sehr ausgebreiteten Harnisch, breitem Hut am Haupte, die Beine jedoch ohne Panzerung. Dieser holt zum Streiche mit einer Stange aus, von deren Ende drei Gewichte herabhängen. Er ist an der Stirn verwundet und mit Blut überströmt. Vor der Burg sitzt ein König mit einer jugendlichen und einer älteren Frau. Den Vorgang erläutert die Inschrift:*der chlain dauit den grossen golias da pey saull*. Diese Darstellung zeigt in höchst anschaulicher Weise, wie der Meister die biblischen Berichte nacherzählt. Die Geschichte der Tödtung des Goliath durch David als Zweikampf findet sich allerdings mehrfach, z. B. in einem Choralbuch in Vorau, jedoch ohne die weiteren Absonderlichkeiten, die sich hier zeigen; bei unserem Bilde tritt deutlich das unbeholfene Bestreben, genau dem Bericht der Bibel zu folgen, zu Tage. Der Meister las Vers 7: „Und der Schaft seines (Goliaths) Speißes war wie ein Weberbaum und selbst das Eisen seines Speißes hielt sechshundert Seckel Eisen.“ Das „Eisen“ ist hier durch die Gewichte angegeben. Weiter V. 38 f.:

„Saul zog dem David seine Kleider an und setzte ihm den ehernen Helm auf“ u. s. w. Dies las der Meister, weiter aber auch nicht mehr, nämlich daß David dies als zu schwer wieder ablegte und in Hirtenklei-



Fig. 10.

dung, nur mit der Schleuder bewaffnet dem Philister entgegengeht. Von einem Kampf beider ist überhaupt nicht die Rede. Auch sind gegen den biblischen Bericht Saul und zwei Frauen, wohl die Königin und Michol als zusehend, etwa wie bei einem Turniere beigegeben.

Beachtenswerth ist es auch, daß Goliath nicht vollkommen gerüstet ist, wodurch wohl dessen geringer Rang angedeutet sein mag.

32. a) *Pest in Israel* (2 Reg. XXIV, 15), b) *Tod des Absalon* (2 Reg. XVIII, 9 f.). Links David; er kniet betend; vor ihm liegen zahlreiche Juden am Boden. Ober David erscheint in einer Wolke der Engel mit langem Schwerte zu ihm sprechend. Auf diese Darstellung bezieht sich die Inschrift oben im Rahmen: *David sach den zornigen engell.*

Rechts hängt mit den Haaren Absalon am Baum; sein Thier rennt davon. Mehrere Reiter sprengen im Galopp gegen ihn heran und durchbohren ihn mit langen Speeren; das Pferd des vorderen beißt noch obendrein den Getödteten. Neben Absalon die Inschrift: *Absolon hing am pawm.*¹ Anklänge an die erstere Darstellung bieten mehrere griechische Miniaturen, welche Nathan vor David, darüber den Engel mit dem Schwerte zeigen, so an der Thür von S. Angelo,² im Gregor von Nazianz zu Paris³ u. f. w. Die zweite Scene findet sich ganz ähnlich in der concordantia caritatis zu Lilienfeld,⁴ was um so merkwürdiger erscheint, als dieses umfangreiche Bilderwerk sonst durchwegs sehr freie Darstellungen aufweist. Im Speculum wird Absalon, gegen den biblischen Bericht, von Fußsoldaten getödtet.

33. *Salomos Urtheil* (3. Reg. III, 16). Gewölbte Halle, links der Thron; darauf sitzen König und Königin. Vor ihnen kniet bittend eine Frau, während eine zweite hinter ihr das nackte Knäblein einem vollgerüsteten Krieger reicht (schlecht erhalten). Salomo hat das Scepter erhoben. Im Rahmen oben: *Salomon sprach das urtaill zbissen* Die Darstellung des Urtheils findet sich in der mittelalterlichen Kunst nicht

¹ Später, doch anscheinend von derselben Hand nachgetragen, wie alle folgenden in der Bildfläche angebrachten Inschriften.

² Schulz-Quast a. a. O. I, S. 242.

³ Abgeb. bei Konradoff Histoire de l'art byzantin, I 29.

⁴ Vg. Heider, Beiträge a. a. O. S. 119.

häufig; so ist auch dieses Bild ziemlich frei ausgefallen. Die Frau neben Salomo, welche sich auch im Speculum f. 41 b findet, ist dort als Betsabe, Mutter Salomos, welcher dieser neben ihm am Throne den Platz anweist, bezeichnet (3 Reg. II, 19).

34. *Tempelbau Salomos* (3. Reg. 11). Auf einem befestigten Berge steht der Tempel, ein phantastisches Gebäude mit mehreren Thürmen, von denen zwei durchbrochen, die anderen mit Ziegeln gedeckt sind. Zwei Arbeiter sind eben mit der Aufführung der Befestigungsmauer beschäftigt; links sitzt auf einem Throne Salomo. Im Rahmen oben die Inschrift: *Salomon pawtt den tempell*. Der Meister hatte hier eine befestigte Kirche auf einem Berge vor Augen; Beispiele hievon boten sich ihm in der Umgegend zur Genüge.

35. *Nabuchodonosor erobert Jerusalem* (4. Reg. XXIV, f.). Links die befestigte Stadt; die Mauern derselben sind vielfach umgeworfen. In der Stadt setzen Soldaten und Arbeiter das Zerstörungswerk fort, indem sie eine goldene Säule, darauf, wie es scheint, ein Judenhut, umwerfen. Aus der Stadt sind mehrere Juden geflohen, die aber von Schergen ergriffen werden. Im Rahmen oben: *Nabochodonosor prach die sta und ving die iuden*. Die Eroberung von Jerusalem wird im Mittelalter bisweilen dargestellt, z. B. im hortus deliciarum. Die goldene Säule wird wohl eine der beiden in der Bibel so oft genannten am Tempel bedeuten, welche Nabuchodonosor zerstörte (XXV 16, 17.).

VII. Reihe, 36. *Die Himmelfahrt des Elias* (4. Reg. II, 11). Felsige Gegend, Wolken. Elias fährt im rothen Wagen, welcher von einem gleichfarbigen, theilweise schon in den Wolken verschwundenen Pferde gezogen wird, in den Himmel. Im Vordergrund knien vier verhüllte Männer, deren vorderstem, Elisäus, der scheidende Prophet, seinen Mantel herabreicht. Im Rahmen oben: *Helias fur in einem feuerig wagen in das paradis*. Die Darstellung gibt die gewöhnlich gebrachten

Details wieder. Auf mehreren Holzschnitten fährt der Prophet ohne Pferde.

37. *Jesaias Martyrium*. In der Mitte kniet der Prophet in weißem Gewande, die Hände gefaltet. Zwei Männer, der eine kurz geschoren, der andere mit langem krausem Haar, haben eine große Säge an seinen Nacken gelegt; Blut überströmt den Propheten. Im Rahmen oben: *Isaias*; darunter im Bilde: *Isaias wardt von ein ander gesagtt*.¹ Das Martyrium des Jesaias, unter König Manasses, sowie das der anderen Propheten berichtet die jüdische Tradition² (vgl. Heb. XI, 37), danach Hieronymus (Jesaias XV, 8), Isidorus de ortu et obitu sanctorum patrum, c. 35,³ weiter Comestor in seiner Hist. Scholastica CXXXII,⁴ sowie Vinzenz v. Beauvais Cap. CVI etc. Die Gurker Darstellung stimmt ganz auffallend mit der eines Goldglases,⁵ sowie anderen griechischen Miniaturen überein, z. B. dem Gregor von Nazianz in Paris,⁶ während das Speculum, die Michelbeuerner Bibel, sowie die Lilienfelder Concordanz, ebenso auch das Malerbuch den Gegenstand ganz anders geben. Beachtenswerth ist in Gurk die naive Charakterisirung der beiden Bösewichter, welche sich weiter mehrfach wiederholt; der König Manasses, der sich meistens findet, fehlt hier.

38. *Steinigung des Jeremias*. Der Prophet kniet eben zusammenbrechend; er trägt reiche Kleidung; um ihn vier Männer, welche ihn steinigen. Im Rahmen oben: *Ferimi[a]s⁷ bantt verflaini*. Den Gegenstand berichtet gleichfalls die jüdische Sage, danach zahlreiche christliche Schriftsteller, sowie das Martyrologium Romanum vom 1. Mai.⁸ Seinen Tod stellt die Concordanz von Lilienfeld dar, ohne besonders verwandte Motive.

¹ Später nachgetragen. Vgl. oben, Nr. 32.

² Später Zschokke: Historia sacra 357.

³ Migne Patr. lat. Bd. 198.

⁴ Migne 83, S. 130.

⁵ Abgeb. bei Kondakoff I, 29.

⁶ Abgeb. Garucci III 171 Nr. 3.

⁷ Später corrigirt.

⁸ Zschokke S. 253.

39. *Ezechiels Feuertod*. Der Prophet steht betend; Feuer lodert unter seinen Füßen hervor. Drei Männer fachen daselbe mit Blasbälgen an; einer versetzt ihm einen Fußtritt; links erscheint auf einem viereckigen Pfeiler das Antlitz Gottes mit Kreuznimbus. Im Bilde oben: *Esechiell bardtt verbrant*. Dafs Ezechiel gewaltfamen Todes starb, berichtet gleichfalls die jüdische Sage.¹ Ueber die Art deselben verlautet nichts bestimmtes. Der Meister wählte hier den Feuertod; er mochte ihm wohl am geläufigsten sein. Etwas merkwürdig erscheint das Haupt Gottes; es erinnert auffallend an den aus den Fenstern zusehenden Manasses beim Martyrium des Isaias im Gregor von Nazianz; hier ist damit das feurige Rad, in welcher Gestalt Gott den Propheten erschien, dargestellt.

40. *Daniel in der Löwengrube* (Dan. XIV). Ein Berg der sich vorn zu einer fest vergitterten Höhle öffnet. In derselben kniet zwischen Löwen Daniel, jugendlich, betend; er blickt in die Höhe gegen Habakuk, der, vom Engel beim Schopf gepackt, ihm durch die Lüfte in einer Schüssel die Speise bringt. Im Rahmen oben: *Abakuk speisat daniell in [der²] leo grub*. Daniel in der Löwengrube ist bekanntlich einer der beliebtesten Gegenstände der altchristlichen Kunst. Die Darstellung des Fastentuches hat mit den älteren wenig gemein, am meisten erinnert noch der beim Schopf gepackte Habakuk an die Biblia pauperum XXIX (Daniel) ebenso XXXII (Ennoch).

VIII. Reihe 41. *Jonas* (Cap. II). Meer, rechts das Ufer mit Schilf und Wasservögeln. Vorn der forellenartige Fisch, weiter rückwärts das Schiff. Drei Leute werfen den nackten Jonas eben aus dem Schiff, während der Fisch denselben in kniend und betender Stellung ans Land speit. Im Rahmen oben: *Jonas bardt geborffen aus dem schiff der visch in auff*.³ Auch diese Darstellung ist der altchristlichen Kunst ganz besonders

¹ Zschokke a. a. O. S. 253.

² Später oben nachgetragen.

³ Schlecht erhalten.

eigen; man möchte hier fast an ein solches Vorbild denken, da hier mehrere Szenen auf einem Bilde vereinigt sind, während die sonstigen Bilder des Mittelalters in der Regel nur eine geben; auch wird auf den letzteren Jonas immer in die Höhe ausgespien, so an der Gurker Thür, dem Verduner Altar, ebenso in der *Biblia pauperum*; anders die altchristlichen Darstellungen.¹

Die so ausführlich geschilderten Schicksale und Leiden der Propheten sind augenscheinlich als Parallele zur gegenüberstehenden Passion Christi gegeben; es folgen wie in der Vorhalle die Thaten der beiden Heldenfrauen; voran:

42. *Judith mit dem Haupte des Holofernes* (Judith, Cap. XIII, 10 f.). Links die befestigte Stadt; vorn liegt am Bette Holofernes in voller Rüstung, aber ohne Haupt; über seinen Oberkörper ist ein vogelbauerartiger Sturz gestellt. Links vom Bette steht Judith, welche in den geöffneten Sack der Magd das Haupt des Getödteten hineinlegt. Vom Befestigungsthurm der Stadt ragt eine Stange mit dem Haupte hervor. Im Bilde oben rechts: *Judit slug Oliver-us das haubt ab*. Dieses Bild ist wieder für die freie und zugleich überaus naiv der Bibel nacherzählende Darstellungsweise des Meisters charakteristisch. Die Scene selbst findet sich nicht selten; den ausgesteckten Kopf gibt sogar das Malerbuch an, aber was bedeutet der eigenthümliche, unleugbar einem Vogelhaus ähnliche Sturz über Holofernes? Der Meister stellte damit das vielgenannte Mückennetz dar, hinter dem Holofernes saß, welches Judith nach der That auch als Beute mitnahm.

43. *Esther vor dem Könige; Haman am Galgen* (Esther Cap. V). Gemach mit cassetirter Decke. Links sitzt der König mit zwei Räthen, von denen der eine auf den rechts an einen Galgen gehängten Haman zeigt. Vor dem König kniet Esther, verhüllt, die Krone

¹ Vgl. *Garrucci* II, 6 Nr. 2 u. f. w. Von späteren Darstellungen ist namentlich der an der Thür zu gedenken (Mitth. N. F. 15, S. 174).

am Haupte. Im Rahmen oben: *Hester patt asbern homo an dem holz gehangen*. Während die Vorhalle höchstwahrscheinlich das Gastmahl der Esther darstellte, ist hier augenscheinlich die erste Audienz gegeben, in welcher Esther den König dazu lädt, freilich dabei auch gleich das Gericht an Haman vollzogen. Der auf den Hingerichteten weisende Rath scheint Mardochäus zu sein.

44. *Jerusalem wird wieder erbaut* (1. Esdr. III ff.). Stadt, von einer Ringmauer umgeben; vorn rechts die Bauhütte. Zahlreiche Arbeiter sind beim Bau beschäftigt. Innerhalb der Stadt steht ein Mann in reicher Kleidung, Befehle ertheilend, wohl Esdras. Im Rahmen oben: *Die widerpauung ierusalem*. Die Wiederausbauung der heiligen Stadt findet sich im Speculum, der Auftrag des Darius an Esdras in der Bibl. paup. XV; hier ist offenbar die Verkündigung des Befehles gegeben (1. Esdr. VII).

45. *Alexander der Große huldigt dem Priester*. Rechts auf einem Berg die Stadt. Aus dem Thore treten der Hohepriester, hinter ihm mehrere Juden. Von links kommen Krieger, voran ein reicher Wagen; der König ist von demselben abgestiegen und vor dem Priester niedergekniet, welcher ihn segnet. Im Rahmen oben: *Der gros alexander petat den brister an*. Für die späteren Ereignisse der jüdischen Geschichte bis auf Christus gibt die Bibel wenig Aufschlüsse; hier muß zur Fortsetzung die Profangeschichte und Legende aushelfen. Die Begegnung Alexander's vor dem Hohenpriester wird im Mittelalter vielfach erwähnt und besonders in der byzantinischen Kunst dargestellt.¹ Erzählt wird diese Begebenheit in der Hist. Scholastica des Peter Comestor, bei Vincenz von Beauvais, Martinus Polonus etc. Meist sehr ausführlich.

X. Reihe, 46. *Sieg des Judas Makkabäus*. Schlachtfeld. Links die Juden auf eine Anzahl von

¹ Vgl. Kondakoff I, S. 42, 61; Henne van Rhyn: Deutsche Culturgeschichte I, 208.

Königen eindringend; fast alle zu Pferd. Judas, den Juden im Galopp voranprestend, hat das Schwert erhoben, packt einen König beim Bart, um ihm das Haupt abzuschlagen. Abgehauene Köpfe, noch mit aufgesetzten Kronen, und Gliedmaßen liegen am Boden herum zerstreut. Im Rahmen oben: *Judas Machabeus erslug dy chunge*. Gemeint sein kann hier doch nur der Sieg über Nikanor, welcher dann enthauptet wird (2. Makk. XV f.). Der Meister dachte hier offenbar an die oben dargestellte Tödtung der Könige durch Josua, welche er hier an Grauenhaftigkeit wie auch an Kühnheit zu überbieten sucht. Er hat übrigens beide Berichte verwechselt, indem er oben „den chinigg“ schreibt, hier aber den Plural setzt.

47. *Tod des Julius Cäsar*. Inneres des Palaſtes. Auf reich gepolſtertem Throne ſitzt in der Mitte Cäsar in Talar und pelzverbrämter Dalmatica, auf dem Haupte die Tiara mit Kreuz, in Händen eine offene rothe Perlschnur. Er wird von zwei Männern, Brutus und Cassius, angefallen. Der rechts ſticht ihn mit einem Dolche, der andere, mit großem Schwert an der Seite, ſchlägt auf ihn mit einem Hammer. Im Rahmen oben: *Julius der chheyser zu rom bard erſlagen in ſein palaſt*. Der Tod heidniſcher Könige wird im Mittelalter nicht ſelten als Vorbild Chriſti gegeben, z. B. im Speculum der Tod des Codrus (f. 36 a), ſowie der Tod des Cyrus (f. 36 b). Der Meiſter des Faſtentuches kann ſich den römischen Cäsar nur als Papſt vorſtellen. Nicht ganz klar erſcheint die Bedeutung der Perlschnur; an einen Rosenkranz¹ als Schmuck wird hier nicht zu denken ſein, dagegen finden wir Perlschnüre bei Lehensherren und Richtern, z. B. in der Heidelberger Handſchrift des Sachſenſpiegel², dort mit rothen und gelben Kugeln und zuſammengebunden, jedenfalls wie hier als Abzeichen beſonderer Würde, weiter jedoch nicht erklärt.

¹ Vgl. *Weiß*: Coſtümkunde III, 1 S. 119, dazu namentlich Fig. 72.

² Vgl. *U. F. Kopp*: Schriften und Bilder I, S. 60, auch *Henne v. Rhyn*: Deutſche Culturgeſchichte I, S. 276 u. 279.

48. *Augustus und die Sibylle von Tibur* (Fig. II). In der Mitte des Bildes erscheint, von Strahlen umgeben, auf der verkehrten Mondesichel stehend, Maria mit der dreifachen Krone, das Jesuskind, welches einen Apfel hält, tragend. Darüber ist auf einem Bande zu lesen: *Maria*. Links kniet in ähnlicher Tracht wie im vorigen



Fig. II.

Bilde Cäsar, nur das Oberkleid mit Zatteln versehen, Augustus, rechts ihm gegenüber die Sibylle, als Königin ganz verhüllt, beide anbetend, die Hände gefaltet. Von beiden gehen Spruchbänder aus; bei Augustus: *Octavianus sach Maria und Jesum*.¹ Bei der Sibylle:

¹ Das letzte Wort das mißverständene Monogramm.

Sabilla fack Maria in der sun. Wären nicht die Inschriften beigegeben, möchte man glauben, die beiden Andächtigen seien etwa die Donatoren des Werkes. Solche sind auch auf dem ganz ähnlich disponirten Bilde an der Kirche zu Lieding¹ gemeint. Neben Maria in der Sonne stehen dort die heilige Margaretha und Katharina; die knienden Donatoren sind kleiner gebildet. Die sonst üblichen Darstellungen, z. B. im Speculum, haben mit der Gurker nur den Gegenstand gemeinsam. Erzählt wird diese Begebenheit vielfach, z. B. in der Legenda aurea des Jacobus de Voragine, Cap. VI,² Martinus Polonus lib. II, Cap. XV etc. Die Schilderungen erscheinen sehr von der Apokalypse, Cap. XII, beeinflusst.³ Die Historia Scholastica schweigt davon.

49. *Geburt Mariae* (Protoevangel. Jacobi V). Zimmer; links liegt auf einem Bette mit einer Decke bedeckt, Anna mit gekreuzten Armen. Zwei Frauen stehen hinter dem Bette und bringen ihr Speise (schlecht erhalten). Vorn rechts stehen am Feuer zwei große Krüge, daneben ist eine Frau beschäftigt das neugeborne Kind, Maria, in das Bad zu stecken. Im Rahmen oben: *Hie bardt unser fruw geboren.* Den Schluß des alten Testaments bildet die Jugendgeschichte Mariae. Dieses erstere Bild findet sich besonders in der griechischen und italienischen Kunst häufig; typisch sind die Frauen mit der Nahrung, das Bad, sowie die Krüge am Feuer; ähnlich sind auch deutsche Darstellungen, besonders die am Altärchen zu Mariapfarr⁴ u. a.

50. *Mariä Opferung* (Evangel. de nativ. Mariae VI; Protoevang. Jacobi VII; Pseudom Matthäus IV). Tempel; rechts der Altar in ähnlicher Ausstattung wie bei Nr. 24. Mehrere Stufen führen zu demselben, links der Eingang. Neben dem Altare zwei Priester. Die Stufen hinan steigt

¹ Kunsttopographie Kärntens, S. 176. Gute Photographie von J. Wlha in Wien.

² Ed. Graeffe, p. 44.

³ Vgl. über die Sibyllen Piper: Mythologie und Symbolik der christl. Kunst I, 481; vgl. übrigens auch A. Prokop: Der Brünner Teppichschatz, Mitth. der Centr.-Comm., N. F. XIII, S. CXXI f.

⁴ Mitth. der Centr.-Comm. XVIII. 206.

Maria, geführt von ihrem Vater Joachim (sehr verdorben), dahinter betend Anna und eine andere Frau, einen Korb mit zwei Tauben haltend. Im Rahmen oben: *Da bart unser fraw in den tempell geophert.*

Neues Testament.

I. Reihe, 51. *Verkündigung* (Luc. I 26). Gewölbtes gothisches Gemach. Rechts kniet Maria an einem Pulte; sie las eben, und blickt erstaunt auf, denn von links kam der Engel, welcher vor ihr niedergekniet ist und auf sie weist; er hält ein Spruchband: *Ave gracia plena dominus*. Auf Maria zu fliegt die Taube, während links oben Gott Vater mit einer (leeren) Schriftrolle erscheint. Wie in der Vorhalle beginnt auch hier das neue Testament mit der Verkündigung; die Darstellung selbst folgt dem im 15. und 16. Jahrhundert in der oberdeutschen Schule üblichen Schema, aber in nicht besonders geschickter Weise, was sich besonders in der Anbringung des Spruchbandes bei Gabriel zeigt. Als besonders verwandt seien genannt: die Darstellung am Altar zu Mariapfarr,¹ die Holzschnitte bei *Essenwein*² Taf. XXI aus einem Cyclus, dem auch einige andere weitere Szenen nachgebildet sind, ebenso XXXI und XXXII, ohne daß eine directe Benützung derselben zu constatiren wäre.

52. *Die Heimsuchung* (Luc. I 40, 41). Bergige Landschaft; im Hintergrunde links eine Kirche, rechts die Stadt, davor ein Hirt mit einem Schafe. Vorn stehen links Maria, jugendlich mit Nimbus, rechts Elisabeth, älter; sie umarmen sich zärtlich. Die Embryonen sind in kleinen ovalen Medaillons sichtbar (bei Maria verwischt). Im Bilde oben: *Maria ging uiber das gepirg elisabet*. Das spätere Mittelalter zeigt sich hier vornehmlich in der breit ausgeführten Landschaft wie in der Andeutung der Embryonen (nach Luc. I 41). Diese Andeutung findet sich schon früher in anderen

¹ A. a. O.

² Holzschnitte des Germanischen Museums, herausgegeben von A. Essenwein, Nürnberg.

Darstellungen;¹ bei der Heimsuchung fand ich dieselbe auf einem Holzschnitt der Albertina (école allemande Bd. I).

53. *Geburt Christi*. Stall. In demselben kniet vor dem Jesuskinde Maria. Das Kind liegt, von Strahlen umgeben, in einem Korbe, zwischen Ochs und Esel. Links in einer Seitenkammer erblicken wir Joseph mit Pfanne und Kochlöffel hantierend. Ober dem Dache erscheint der Stern, über Maria ein Engel mit fünf Flügeln, also ein Cherub, gleichsam deren Nimbus haltend. Links im Hintergrunde ein Hirt mit Schafen; der Hirt zeigt aufmerksame Gebärde und scheint auf den Engel zu blicken. Im Gegensatz zur Vorhalle ist hier vollkommen die neuere Darstellungsweise durchgedrungen. Die Höhle ist in den Stall verwandelt, die Hirtenscene in den Hintergrund gedrängt, Maria kniet; ganz besonders originell erscheint hier Joseph, welcher seinen Krückstock mit dem Kochlöffel vertauscht hat. Die Gestalt des Cherubs läßt dagegen auf ein byzantinisches Vorbild schließen.

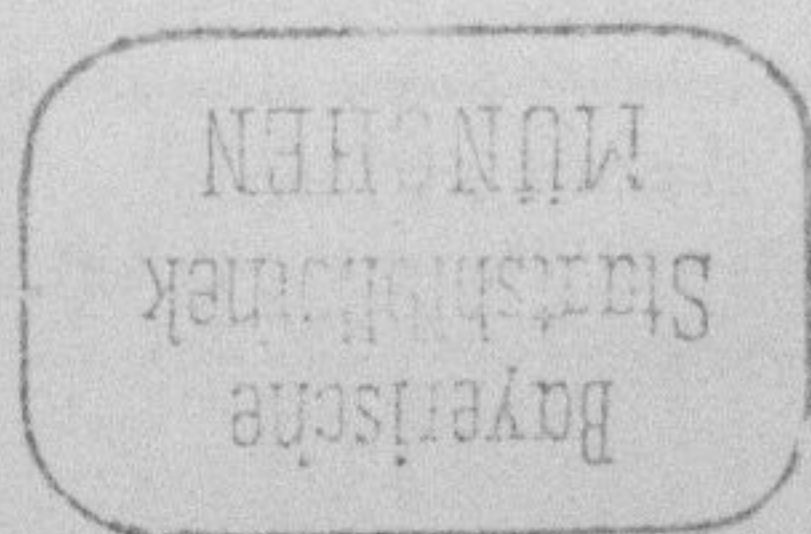
54. *Beschneidung Christi* (Luc. II 27). Rechts der erhöhte Altar, links die Vorhalle, von der zum Altar eine Stiege führt; jeder dieser drei Theile ist durch einen entsprechenden Bogen überdeckt. Am Altare zwei Priester. Maria, die über die Stiege herantrat, hält ihnen das Kind, welches sich zu ihr wendet, über dem Altar entgegen; der eine Priester nimmt eben die Beschneidung vor. Der Maria ist Joseph mit dem Krückstock gefolgt. Ober dem Bogen rechts: *Die beschneidung Jesus*.² Die Beschneidung Jesu wird in der bildenden Kunst meist mit der Reinigung Mariä verbunden; hier ist dieselbe deutlich geschieden; von den älteren Bildern ist namentlich die charakteristische Bewegung des Kindes herübergenommen. Von verwandten

¹ Vgl. die betende Madonna auf einem französischen Glasgemälde, *Annales archéologiques* 1845, Nr. 2, S. 16 7. und *Didron*, *Iconographie chrétienne* 278.

² Diese und die folgenden Inschriften sind durchwegs in der Bildfläche selbst.

(Schnerich.)

7



Darstellungen seien genannt die des Antiphonars von St. Peter, sowie zwei Holzschnitte des 16. Jahrhunderts bei *Essenwein* XXIII und LXVII, jedoch ohne directen Einfluß auf diese sehr frei erfundene Darstellung.

55. *Die heiligen drei Könige*. Rechts der Stall, davor sitzt Maria mit dem Jesuskinde, hinter ihr Joseph; links die drei Könige; der vorderste hat die Krone abgenommen und Jesu Füße erfaßt, hinter ihm stehen die beiden anderen mit den Gaben, der links ein Mohr. Während wenige Decennien vorher das herrliche Dreikönigsbild in Maria Seel entstanden war,¹ gehört diese Darstellung zu den unbedeutendsten des umfangreichen Cyclus. Der Fußkuß findet sich hier bereits, wenn auch nur angedeutet, dagegen ist der eine König auch dem Typus nach bereits als Mohr gegeben, was sich in dieser Zeit noch sehr selten findet; einen Mohrenkopf fanden wir oben in der Fahne des Pharao. Uebrigens hat dieses Bild sehr gelitten und ist stark restaurirt.

II. Reihe, 56. *Darstellung Jesu im Tempel und Reinigung Mariä* (Luc. II 22—39). Der Tempel als gewölbte Halle. Von der Decke hängt die Ampel herab. In der Mitte der Altar, links Simon in priesterlicher Kleidung, dem Maria das Jesuskind über den Altar reicht. Dahinter Joseph betend, und eine jugendliche Frau mit den zwei Tauben. Auch dieses Bild gibt den biblischen Bericht genauer als sonst. Simon, ohne Nimbus, trägt zwar ausgesprochen priesterliche Tracht, dagegen zeigt das Jesuskind nicht die erschreckte Bewegung, die der Beschneidung angehört; Anna fehlt hier wie in der Vorhalle. In Bezug auf die Architectur zeigen die Holzschnitte bei *Essenwein* XXIII und XXIV Aehnlichkeit.

57. *Flucht nach Aegypten*. Bergige Gegend. Von links kommt Maria mit dem Kinde, auf einem Esel reitend. Ein Baum beugt sich herab, Christus pflückt einen Apfel. Voran schreitet Joseph, den Esel führend; er trinkt eben. Von rückwärts kommen verfolgende

¹ Vgl. oben.

Krieger; die vorderen tasten erblindet. Bei sonst normaler Disposition ist diese Darstellung mehr als die anderen des Cyclus legendarisch ausgeschmückt; die Palme, hier freilich ein Apfelbaum, neigt ihre Früchte herab, die Verfolger erblinden (evang. infant. 8). Dagegen fehlen die gestürzten Götzen.

58. *Kindermord*. Links sitzt Herodes auf dem Thron befehlend; vor ihm tödten zwei Kriegsknechte die Kinder. Die Darstellung unterscheidet sich wenig von den älteren des Antiphonars oder Speculum; die italienische Kunst verlegt den befehlenden Herodes passender in einen Erker des Palastes.

59. *Der Knabe Jesus im Tempel*. Gothische Halle; in der Mitte ein sechseckiger Tisch; auf demselben sitzt Jesus als Knabe, auf dem Haupte ein Käppchen, auf den Knien ein Buch, in der Rechten einen Stab. Um den Tisch sitzen Schriftgelehrte und andere Juden, theilweise aufmerkend, andere ihn verhöhrend, einer schleudert eben sein Buch gegen den Knaben.

Der Meister war in dieser ganz frei erfundenen Darstellung bestrebt, die Schriftgelehrten in möglichst mannigfaltigen Affectäußerungen darzustellen. Maria und Joseph fehlen.

60. *Taufe Christi*. Der Jordan vom Hintergrunde nach vorn fließend. In der Mitte auf einem Hügel kniet Jesus nackt, segnend, links Johannes behaart, halb kniend; er segnet Jesum und gießt mit einem Kelche Wasser über den Heiland. Rechts am Ufer kniet ein betender Engel. Ober Jesus schwebt die Taube, rechts davon Gott Vater. In diesem Bilde zeigt sich eine Mischung älterer und neuerer Motive. Das allgemeine Schema ist mehr das alte als das in der Vorhalle. Der Hügel aber scheint zu Land geworden zu sein, denn Jesus kniet betend darauf, ohne unterzusinken (Vgl. Luc. III 21). Dazu kommt noch die ausschließliche Infusio. Die untertauchende Hand des Johannes ist hier zur segnenden geworden; auch der betende Engel ist misverstandenen älteren Vorbildern nachgemacht.

III. Reihe, 61. *Jesus fastet in der Wüste.* Felfige Landschaft; vorn links ein großer Stein, im Hintergrunde die Mauern der heiligen Stadt, rechts ein hoher Berg; ein Thier läuft im Hintergrunde vorbei. Vorn kniet Jesus, die Hände andächtig erhoben, ihm entgegen ragt eine Hand aus den Wolken hervor. Im Bilde

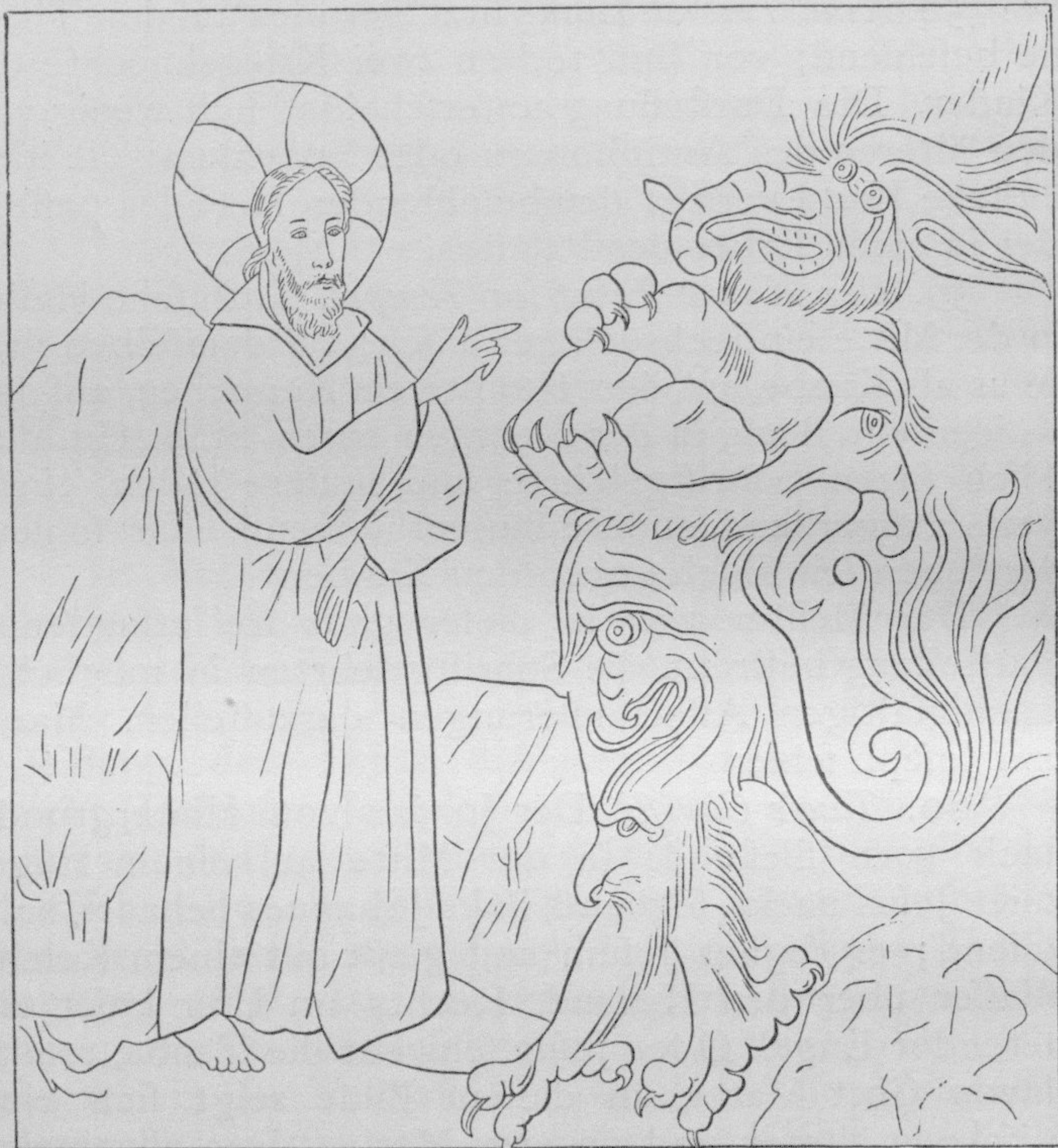


Fig. 12.

oben links: *Unser herr vastet in der wüst.* Die Darstellung ist augenscheinlich der Todesangst nachgebildet, dabei die drei Versuchungsobjecte angedeutet. Das Thier deutet auf Marc. I 13. Mit diesem Bilde beginnt die Reihe der Darstellungen, welche Jesu Thätigkeit als Mann schildern.

62. *Erste Versuchung*. Die Wüste. Links Christus mit dem Teufel redend. Der letztere, ein scheußliches Ungeheuer mit spitzen Ohren, Rüssel, Schweif, statt der Hände und Füße Löwentatzen und Adlerkrallen, an Gelenken und Bauch Gefichter, hält in den Tatzen eine Anzahl großer Steine. Die Darstellung ist augenscheinlich der in der Vorhalle nachgebildet, selbst der Teufel, der das ältere Vorbild an Grauenhaftigkeit nach Möglichkeit zu überbieten sucht; dieser gehört unstreitig zu den Prachtexemplaren mittelalterlicher Phantastik, man denkt unwillkürlich an Goethe's „Nordisches Phantom“ (Fig 12).

63. *Der Teufel trägt Jesus auf den Berg*. Links der Tempel, rechts der Berg. Der Teufel schleppt eben Jesum auf seinen Schultern auf den Berg; seine Gestalt ist der des vorigen Bildes gleich. Der Meister bringt hier recht sinnreich die zweite und dritte Versuchung auf ein Bild; hier ist natürlich weniger auf Christi Sieg als auf die Beschränktheit des Teufels, der sich vergebens der Plage unterzieht, das Hauptgewicht gelegt.

64. *Die Hochzeit zu Cana* (Joh. II). Vorn sieben große Krüge, links Jesus, dieselben segnend, dahinter die Jünger. Rechts im Hintergrunde steht Maria bittend, hinter ihr eine verhüllte Frau, ebenfalls mit Nimbus. Weiter vorn kniet das Volk mit gefalteten Händen. Eine Anlehnung an ältere Vorbilder ist in den Krügen zu erkennen, welche sich in dieser Weise sehr oft, namentlich auf griechischen Darstellungen finden (Vgl. unter Nr. 69).

65. *Jesus reinigt zehn Ausfätzige* (nach Luc. XVII 11 — 20). Links steht Jesus segnend, vor ihm ein Mann in kurzem Rock, die Hände gefaltet und sich bückend. Im Hintergrunde rechts ein Mann in faltenreichem Gewande und hoher Frisur, ein Buch in der Hand, also der Priester, vor ihm mehrere Männer, kniend und bittend. Im Rahmen oben: *Da vnser herr die zehen ausfëzige raynigt*. Während die meisten älteren Bilder sich an Matthäus halten, der von der Heilung nur *eines*

Ausfätzigen erzählt, hat hier der Meister die Erzählung des Lucas wiedergegeben, aber nicht wie in Monreale die Heilung selbst dargestellt, sondern die Folgen: die Kranken gehen zum Priester und werden gesund, aber nur einer kommt zum Heiland zurück, sich zu bedanken.

IV. Reihe, 66. *Teufelaustreibung*. Links ein Haus, davor Jesus mit Buch, segnend. Ihm entgegen führt ein bartloser Mann einen Jüngling mit gefaltet gebundenen Händen, dem eben ein kleiner Teufel entfährt. Dieses Bild ist wieder dem der Vorhalle nachgebildet; die Veränderungen erhöhen nicht die Wirkung; das Buch in der Hand Christi ist eine Reminiscenz an die Gesetzesrolle.

67. *Das Wunder am Schafteich* (Joh. V). In der Mitte das runde Bassin mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen, rechts davon drei aus Holz gezimmerte Hütten, in jeder ein Kranker. Ober dem Teich schwebt ein Engel herab, in die Posaune stoßend. Links vom Bassin steht Christus. Er hat die Rechte eines Mannes erfaßt, der eben aufsteht und ein Bündel am Rücken trägt. Im Hintergrunde zieht der Geheilte, auf einen Stab gestützt, mit dem Bündel ab. Im Rahmen oben: *probatica piscina*. (nach V. 2). Trotz einiger Absonderlichkeiten zeigen sich als sehr verwandt die Darstellungen von Monreale und S. Angelo; sehr übereinstimmend erscheint auch die Angabe des Malerbuches, ganz anders dagegen das Bild des Cod. Egberti. Originell ist die Posaune des Engels statt des Stabes. Der Kranke, welcher das Bett trägt, findet sich schon auf den altchristlichen Sarkophagen (Fig. 13).

68. *Verklärung*. In der Mitte steht Christus in weißem Gewande, die Hände ausgestreckt, links Moses mit den Hörnern, rechts Elias, beide in reichen Gewändern. Sie halten Jesu Hände. Vor ihnen liegen die drei Apostel mit gewöhnlichem Typus. Im Rahmen oben: *Transfiguracio domini*; ober den Propheten ihr Name: *moyses. helyas*. Dieses Bild ist weniger durch besonders originelle Erfindung als durch die sorgfältige

Ausführung hervorragend. Gegenüber der Vorhalle find hier die Propheten mit dem Heiland in Unterredung begriffen (Luc. IX, 31). Die Personen find wie gewöhnlich fymmetrifch gruppiert.

.. probatica : piscina : ..



Fig. 13.

69. *Brotvermehrung*. In der Mitte große Körbe mit Broten, links Jesus dieselben segnend; neben ihm bittend Maria und die Jünger; rechts vorn kniet das Volk, theils betend, theils essend, dahinter stehen Petrus und Johannes, der eine Brote, der andere zwei Fische haltend. Wie in den ältesten christlichen Darstellungen ist auch hier dieser Gegenstand, obschon

ganz frei ausgeführt, doch analog mit der Hochzeit zu Cana gegeben; Maria ist aus der Darstellung der Hochzeit herübergangen, anderseits findet sich das kniende Volk, welches für diese Begebenheit paßt, auch im anderen Bilde.

70. *Der reiche Fischfang.* Rechts Land, links Meer. Am Ufer steht Jesus, segnend, mit einem Ruder; ihm entgegen fahren in einem Schiffe die Apostel, voran Petrus, eben niederkniend, mit gefalteten Händen, dahinter Johannes. Das Netz mit den Fischen hängt über den Rand des Schiffes heraus. Auch dieses Bild schließt sich trotz seiner freien Composition der gewöhnlichen Darstellungsweise an; dies zeigt sich besonders darin, daß Jesus am Ufer steht, was die älteren Bilder fast ausnahmslos zeigen.

V. Reihe, 71. *Berufung des Zachäus.* Straße, rechts der Baum. Von rückwärts kommen Jesus und die Jünger. Jesus wendet sich zu Zachäus, einem Mann in vornehmer Kleidung, auf dem Haupte eine Mütze in der Art eines Fürstenhutes, welcher mit demüthiger Haltung eben vom Baum ihm entgegentritt. Oben links im Bilde: *Do unser herr zacheum becheret.* Die älteren Darstellungen geben durchwegs Zachäus oben am Feigenbaume; der Meister hat dies hier in überaus schöner Weise verändert. Bemerkenswerth ist es, daß am Salzburger Antependium¹ der Nährvater Joseph eine ganz ähnliche Kopfbedeckung wie hier Zachäus trägt.

72. *Das Weib Jesu die Füße salbend.* Flach gedecktes Zimmer, in der Mitte ein runder gedeckter Tisch, dabei sitzen: links Jesus, rechts im Lehnstuhle, reich gekleidet, der Gastgeber Simon der Ausfätzige, zwischen ihnen eine Frau und zwei Männer; zu Füßen Jesu, von rückwärts sich nähernd, kriecht das Weib; sie trocknet mit den Haaren dessen Füße, vor ihr steht das Salbgefäß. Die Tischgenossen zeigen erstaunte Geberden, während sich Jesus redend zu ihnen wendet. Wie eingehend und genau der Meister die Bibel gelesen hat,

¹ Mitth. d. Centr.-Comm. VII, Taf. 2.

zeigt sich ganz besonders in dieser, wie in der folgenden 75. Darstellung, welche beide er klar voneinander scheidet. Diese erstere hält sich an Luc. VII 36 f.: Jesus speist im Hause des Pharifäers; die öffentliche Sünderin eilt dahin, stellt sich rückwärts zu seinen Füßen, etc. worauf der Pharifäer die bekannte Einwendung macht, die Jesus so schön beantwortet. Die Sünderin — von uns Magdalena genannt — (vgl. u.) erscheint im Gegensatz zu Maria im 75. Bilde ohne Nimbus, ebenso die profane Tischgesellschaft. In der Regel werden die Salbungsberichte nicht streng geschieden; in den meisten Fällen ist wohl an diese Scene gedacht, so in der biblia paup. XII.¹ Manche Holzschnitte suchen dem biblischen Bericht dadurch zu entsprechen, indem sie Magdalena unter den Tisch kriechen lassen, so die gedruckte bibl. paup.² Die Gurker Darstellung ist denen gegenüber ganz frei erfunden.

73. a) *Jesus am Jacobsbrunnen* (Joh. IV, 5—32),
 b) *Jesus treibt einem Weibe den Teufel aus*. Links ein Ziehbrunnen; am Rande desselben sitzt Christus in Unterredung mit der rechts stehenden Samariterin, welche die Hände gefaltet hat und aufmerksam auf die Worte des Meisters hört. Aus dem Stadtthor rechts tritt Petrus mit dem Geldfäkel, in den Händen eine Schüssel mit einem zerschnittenen Fisch und Broten tragend, hinter ihm die anderen Jünger. Eine zweite Scene geht im Hintergrund vor: Jesus segnet ein gefesselteres Weib, dem ein Teufel aus dem Munde fährt. Im Bilde oben: *Unser herr bey de prun mit der haydenynn*. Die Darstellung schließt sich in freier Weise an das gewöhnliche Schema an. Der zerschnittene Fisch scheint neben V. 31, in welchem die Jünger den Herrn zum Essen auffordern — sie hatten dasselbe in der Stadt gekauft, daher der Geldfäkel — auch eine Anspielung an den Stater im Bauche des Fisches zu sein (Matth. XVII, 26).

¹ *Camefina* und *Heider*, a. a. O.

² Herausgegeben von *Einsle* und *Schönbrunner*, Wien.

Weniger klar ist die Teufelaustreibung im Hintergrunde; erwähnt wird bei einem Weibe eine solche nur bei Marc. XVI, 9, Luc. VIII, 2, wo erzählt wird, daß Jesus der Magdalena „sieben Teufel“ ausgetrieben hatte.

74. *Auferweckung des Lazarus.* (Joh. XI). Felfige Gegend, vorn das ausgemauerte Grab; der Stein liegt neben der Oeffnung. Rechts im Hintergrunde das

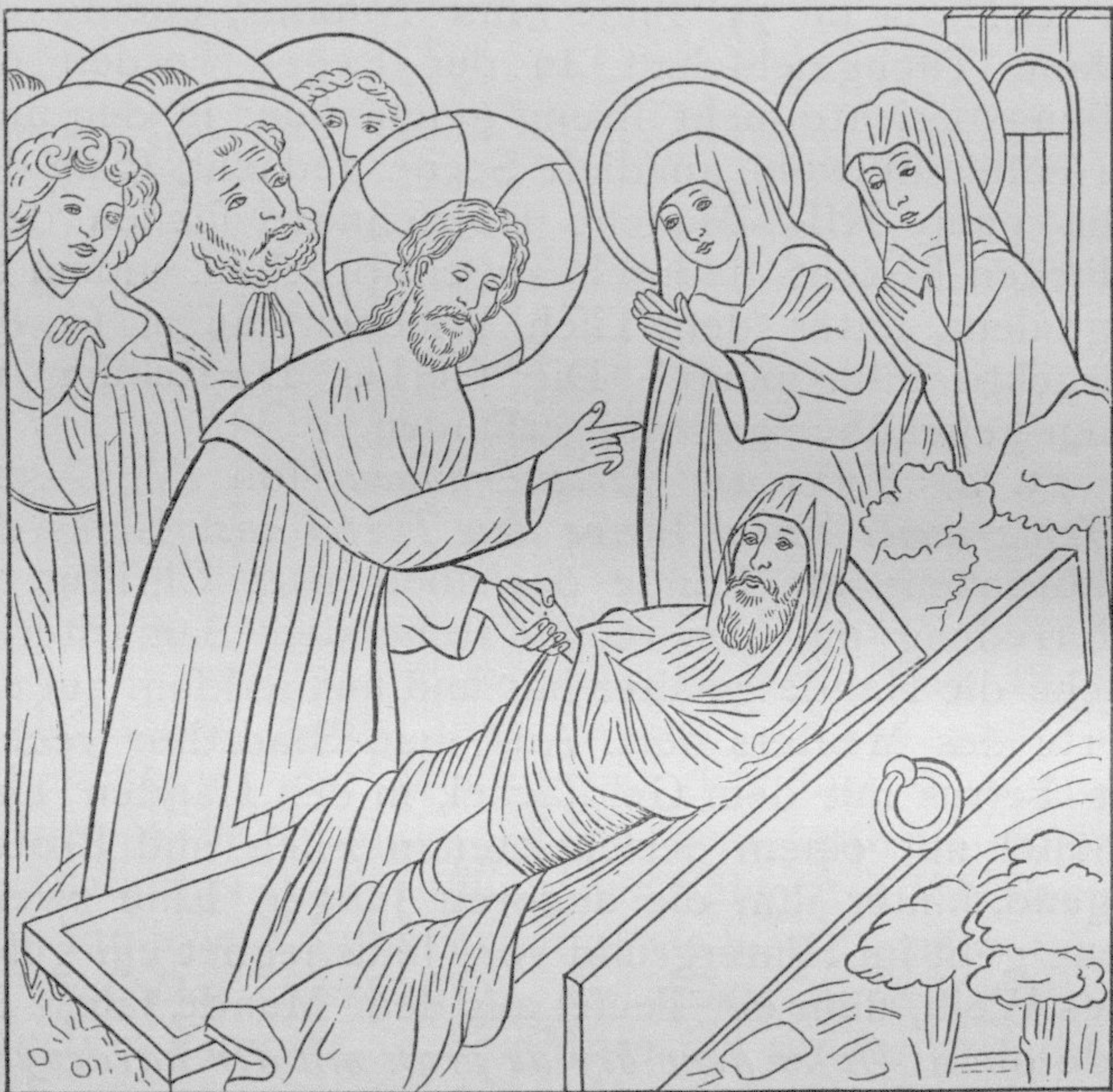


Fig. 14.

Haus. Von links kommen Jesus und die Jünger, rechts Maria und Martha, letztere hat das Tuch vor den Mund gezogen, Maria die Hände gegen den Heiland ausgestreckt. Aus dem Grabe kommt eingehüllt liegend Lazarus hervor. Jesus segnet ihn und hat seine Rechte erfaßt. Die vollständige Wandlung gegenüber der Vorhalle zeigt sich bei diesem Bilde wohl am deutlichsten.

Die bisher übliche Darstellung ist gänzlich aufgegeben; deutlicher als in der Vorhalle sind die Schwestern charakterisirt; übrigens hat der Meister an diesen oft dargestellten Gegenständen sichtlich weit weniger Interesse als an den selteneren (Fig. 14).

75. *Maria salbt Jesus*. (Joh. XIII 3). Gewölbtes Zimmer, rechts der Eingang, weiter links ein gedeckter viereckiger Tisch; an demselben sitzt vorn links Jesus, daneben Martha und drei Apostel, alle mit Nimbus; rechts steht Judas mit dem Beutel. Vor Jesus kniet Maria mit Nimbus; sie ist eben im Begriff, des Herrn Füße zu salben, blickt aber auf, da Jesus mit ihr spricht. Im Gegensatz zur profanen Gesellschaft des 72. Bildes spielt diese Scene in dem frommen Hause der Maria und Martha, deren Bruder Jesus eben erweckt hatte. Besonders schön ist dem Meister Maria gelungen, welche liebevoll zu dem Herrn aufblickt, aber auch Judas, der hier die Einwendung macht, ist treffend charakterisirt. Diese Salbung findet sich im Cod. Egberti und am Hungertuch zu Zittau, beidemale nach der Auferweckung des Lazarus.¹ Sehr beachtenswerth ist, daß die mittelalterlichen Commentare, so auch die *Historia Scholastica*, die beiden Salbungen nicht auseinander halten.

VI. Reihe, 76. *Palmeinzug*. Rechts die Stadt, davor ein Baum. Gegen diese reitet auf einem Esel Jesus mit einem Buche, ihm folgen die Jünger. Ihnen entgegen kommen drei jüngere und ein älterer Jude, der vorderste breitet den Mantel auf, der ältere ohne Spitzhut mit demütiger Geberde, einer steht betend am Baume. Mit geringen Aenderungen ist dieses Bild dem der Vorhalle nachgemacht, dies zeigt sich namentlich in der Gestalt des Esels; doch hält hier Christus statt der Palme wieder das Buch. Das Streuen der Zweige fehlt, und die Bewegung der Personen ist etwas misverstanden verändert, dagegen ist hier die Stadt angege-

¹ Letztere Darstellung in *Otte's Kunstarchäologie* daher unrichtig als „Gaßmahl des Simon“ bezeichnet.

ben. Das Haimburger Fastentuch beginnt das neue Testament erst mit dieser Darstellung.

77. *Tempelreinigung*. Offener Platz vor dem Tempel, in dessen Inneres man sieht. Vorn steht Jesus; er hat einen Verkäufer, der eben zu Boden fällt, beim Schopf gepackt und schlägt ihn mit der Geißel. Die Bänke sind umgestürzt, Pinienzapfen liegen zerstreut umher. Erschrocken fliehen Käufer und Verkäufer nach links, sich scheu umsehend. Auch diese Darstellung ist der der Vorhalle nachgebildet, und zwar im Gegenfinne, alles freilich fast zur Caricatur verzerrt. Der gewöhnlichen Anordnung nach folgt hier diese Scene nach dem Palmeinzug. Die Darstellung des Haimburger Fastentuches ist würdiger, aber bei weitem conventioneller.

78. a) *Abendmahl*, b) *Fußwaschung*. Die weit größere Hälfte des Bildes nimmt das Abendmahl ein. Um den gedeckten runden Tisch, worauf das Osterlamm, sitzen gedrängt Christus und die Apostel; rückwärts Jesus und Johannes, vorn links Judas. Jesus, der sich auf den Nimbus des eingeschlafenen Johannes stützt, reicht Judas über den Tisch den Bissen. Die Apostel zeigen erstaunte Geberde. Ganz auf die Seite gerückt rechts sitzt Petrus auf das Haupt dessen deutend, dem Jesus eben die Füße waschen will. Gegenüber den bisherigen Bildern des Fastentuches fällt dieses durch seine überaus gedrängte Composition auf; es ist sofort ersichtlich, daß hier ein Vorbild direct benützt wurde und als solches erscheint die Darstellung des Lübecker Passionales (*Essenwein* LVI), mit dem es fast ganz genau übereinstimmt; die Veränderungen bei Judas sind offenbar durch die Hinzufügung der Fußwaschung geschehen.¹ Die von *Essenwein* für die Entstehungszeit beigegebenen Jahreszahlen (1450—70) sind willkürlich. Ganz schematisch und gedankenlos ist die Fußwaschung gegeben, aber richtig nach dem Abendmahl eingereiht (Fig. 15).

¹ Weniger verwandt erscheint das Bild auf Taf. XXIII ebenda. Bereits ganz in der Art der folgenden Jahrhunderte umgebildet ist die Darstellung des Gegenstandes auf dem Haimburger Fastentuch (1504).

79. *Die Todesangst am Oelberge.* Rechts der Gipfel des Berges, der Platz herum ist eingezäunt, links im Hintergrund der Eingang. Gegen den Berg, auf dem der Kelch steht, gewendet kniet Jesus betend. Vom Himmel herab schwebt ein Engel mit dem Kreuze. Links vorn schlafen die drei Jünger. Durch den Ein-

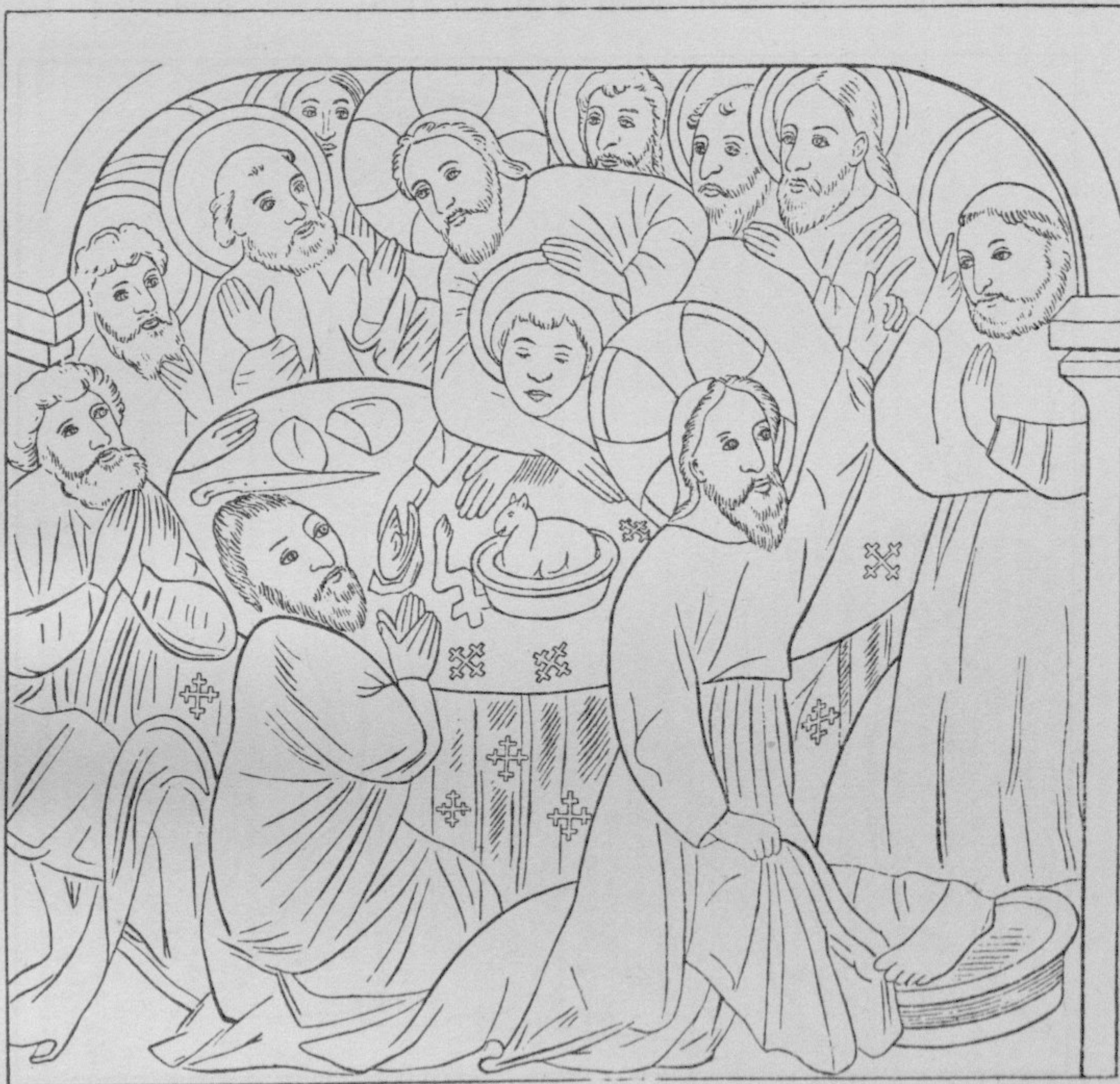


Fig. 15.

gang ist Judas gekommen, der auf Jesus weist, ihm sind zahlreiche Schergen gefolgt. Diese Darstellung ist wieder von der der Vorhalle gänzlich verschieden, zeigt dagegen große Aehnlichkeit mit dem Holzschnitt bei *Essenwein* Taf. XXI, was sich besonders in der Landschaft zeigt, doch fehlen dort die Verfolger, die sich sonst gewöhnlich finden. Aus dem Cyclus, dem dieser

Holzschnitt angehört, werden noch mehrere andere Bilder als sehr verwandt nachzuweisen sein, wie auch die Umrahmung derselben mit der des Fastentuches große Aehnlichkeit zeigt (Fig. 16).

80. *Verrath des Judas*. Felsige Gegend, links der Eingang wie vorher. In der Mitte steht Jesus; Judas umarmt und küßt ihn von rückwärts, die Krieger mit



Fig. 16.

Waffen und Fackeln umgeben ihn. Rechts am Boden liegt der verwundete Knecht; er hat das Ohr verloren. Sein eiserner Handschuh ist ihm vor Schreck entfallen, er greift unwillkürlich danach und stützt sich auf seine Hellebarde; Jesus hält dessen Ohr in der Hand, um es anzuheilen, daneben steckt Petrus mit übertriebener Geberde das Schwert in die Scheide, weiter rückwärts

wird noch ein anderer Apostel sichtbar. Wie dem Meister Darstellungen gelingen, die er dem gewöhnlichen Leben nachbilden kann, zeigt sich in diesem Bilde, welches er mit ganz besonderer Vorliebe gemalt hat. Ganz ausgezeichnet sind die Krieger gegeben, die in ihren dunklen Rüstungen den Heiland unheimlich um-

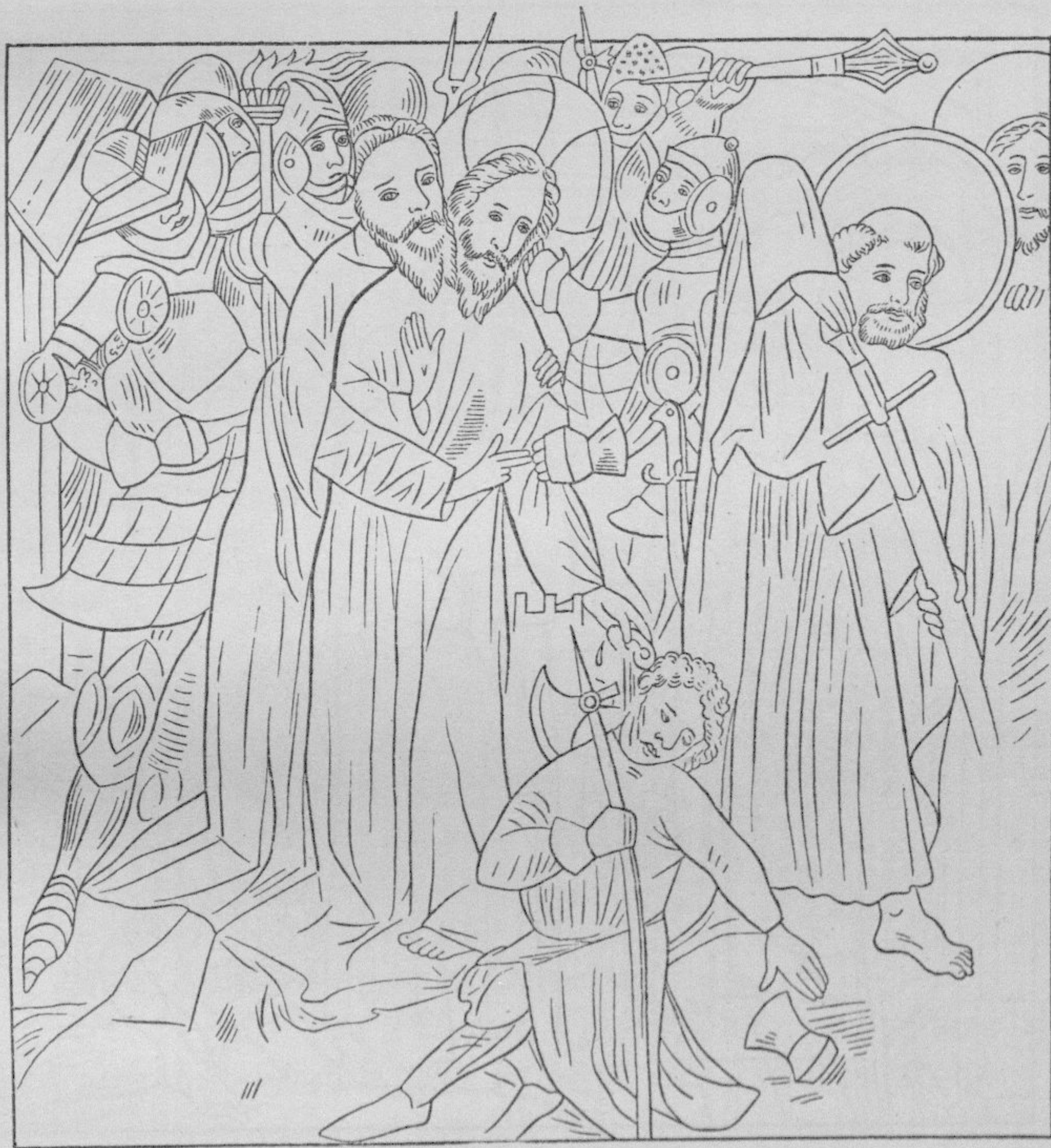


Fig. 17.

geben, nicht minder trefflich erfunden ist aber auch die Situation des Malchus. Sehr deutlich ist auch Judas durch sein dunkelrothes Gesicht gekennzeichnet, dagegen Petrus wohl zur Caricatur geworden. Das Bild ist noch heute in ganz unversehrter Frische erhalten. Als sehr verwandt ist die Darstellung im Cyclus von Hoch-

feistritz zu nennen.¹ Die Darstellung des Haimburger Fastentuches ist noch durch den fliehenden Jüngling (Marc. XIV, 51) bereichert, aber sonst weit geringer (Fig. 17).

VII. Reihe, 81. *Jesus vor dem Hohenpriester*. Flachgedecktes Zimmer. Links vor einem Throne steht der



Fig. 18.

Hohepriester in reichem pelzverbrärten Gewande, eine hohe etwas phantastisch mit einem Tuch umwundene Inful auf dem Haupte; er legt eben Hand an sein Kleid. Eine Schaar Krieger hat Jesum gebunden vor ihn gebracht. Rechts in der Ecke sitzt am Feuer Petrus mit einem Knechte, dahinter die Magd, alle drei in

¹ Vgl. unten.

lebhaftem Gespräche miteinander; Petrus hält die Hand zum Schwur erhoben. Den Hohenpriester stellt das Mittelalter fast durchwegs als Bischof dar, bisweilen mit queraufgesetzter Inful. Ueber die Form der hier gegebenen wurde schon oben geredet. Das Zerreißen der Kleider ist hier nur angedeutet; die Haltung des Priesters erinnert an den Holzschnitt bei *Essenwein* CXXXII, im Gegensatz zu den wenig verwandten älteren Darstellungen (Fig. 18).

82. *Christi Verspottung*. Rundbogige Halle, darin sitzt Jesus, umgeben von fünf Kriegern; zwei knien vorn, der eine gibt ihm ein Rohr in die Hand, der andere zeigt ihm die Zunge und mit der Hand die Feige, ein dritter pfeift, die zwei anderen blasen ihm mit Hörnern ins Gesicht. Die Verspottung Christi nach dem Verhör des Hohenpriesters wird in den Cyclen nur selten von der Dornenkrönung vor seinem Schmerzensgange getrennt, auch ist die Unterscheidungsart ziemlich verschieden. Das Speculum gibt bei ersterer eine Lanze über das Haupt des Heilandes gelegt, bei der Dornenkrönung zwei kreuzweis; das Zittauer Hungertuch läßt bei dieser Scene die Soldaten Jesum schlagen. Aehnlich der Cyclus von Hochfeistritz.¹ Die Gurker Darstellung ist also wohl ziemlich frei erfunden; von körperlicher Mishandlung ist hier noch nicht die Rede. Auffallend sind die Hörner, die sich auch einmal auf einer Zeichnung von Dürer finden.

83. *Verhör bei Pilatus*. Das Richthaus, rechts der Eingang mit Stufen. Im Innern des Hauses steht vor dem Richterstuhle innerhalb der Holzschranken Pilatus; er trägt eine große Mütze und hat die Hände erstaunt erhoben. Kriegsknechte haben Jesus vor ihn geführt. Im Vordergrund knien drei Juden mit erhobenen Händen, andere steigen eben über die Treppe in das Haus. Die Tracht des Pilatus sowie die Gruppe um Christus erinnert entschieden an die Vorhalle und zeigt,

¹ *Laschitzer*, Mitth. des Institutes für österr. Geschichtsforschung I, 132. *Math. Gröffer*, Seckauer Kirchenschmuck XIII, 124, Kunst-Topographie Kärntens, S. 121. Das Schema dieses Cyclus ist unten gegeben.

daß der Meister jenes Bild auch für das Verhör bei Pilatus hielt.

84. *Jesus vor Herodes*. Flachgedecktes Zimmer, rechts auf einem Throne sitzt der König; er spricht mit einem Pharifäer und weist mit verächtlicher Geberde auf Jesus, der in langem weißen Gewande gebunden vor ihm steht. Die Züge des Heilandes sind ernster als auf den übrigen Bildern. Ihn umgeben mehrere Krieger, von denen einer eben mit der Faust zum Streich gegen ihn ausholt. Auch dieser Gegenstand gehört der späteren Kunst an, findet sich namentlich in den großen Cyclen von Hoch-Feistritz, Annaberg und Zittau; verwandt erscheint das Bild mit dem Holzschnitt bei *Essenwein* CXXXII; das Kleid Jesu findet sich ganz ähnlich oben bei Augustus, dort aber farbig.

85. *Geißelung*. Flachgedeckter Raum, in der Mitte eine Säule, links der Eingang. An die Säule gebunden steht Jesus, von vier Männern umgeben. Einer links hat ein Horn umgehängt, ein zweiter rechts zieht ihn bei den Haaren, ein dritter vorn holt mit dem Stock zum Streich aus, während ein vierter eine Ruthe bindet. Das Schema der Darstellung ist das gewöhnliche, doch einigermaßen erweitert; die Architektur erinnert namentlich an den Holzschnitt bei *Essenwein* XXI.

VIII. Reihe, 86. *Dornenkrönung*. Flachgedeckter Raum, beiderseits Fenster, Christus sitzt auf einem erhöhten Sitze umgeben von vier Männern; drei von ihnen legen eben zwei Lanzen kreuzweise auf das Haupt des Heilandes, während ein vierter ihm das Rohr in die Hand gibt (sehr schlecht erhalten, theilweise übermalt, die Dornenkrone ist verschwunden, findet sich aber bei 92). Mit dieser Darstellung erscheinen besonders verwandt die Holzschnitte bei *Essenwein* CXXXI, sowie auch XXI.

87. *Christus wird dem Volke gezeigt*. Links der Palaß, in dessen Inneres man sieht; darin Pilatus mit einem Richter — in derselben Tracht — redend. Unter dem Eingange des Palaßes steht Jesus blutend, nur

einen weißen Mantel umgehängt, hinter ihm ein bekleideter Mann. Vor dem Palaste eine Anzahl Pharifäer — ohne Spitzhüte. Ueber Pilatus am Bogen des Hauses: *ecce homo*, über den Pharifäern: *Crucifige eum*. Das „Ecce homo“ findet sich im Codex Egberti, sowie in den großen späteren Cyclen von Annaberg und Zittau. Auffallend ist es, daß Pilatus nicht zum Volke, sondern mit einem Rathe spricht. Dies findet sich auch im Holzschnitt bei *Essenwein* Taf. CXXXIII.

88. *Christus wird verurtheilt*. Links das Richthaus, einem Beichtstuhl mit zwei Arcaden ähnlich. In der linken Pilatus, sich waschend, daneben sein Weib ihn warnend; in der andern hinter einer Holzschranke Jesus von Kriegern umgeben, rechts das Volk, voran ein Mann in reicher Kleidung, wohl ein Priester. Die Darstellung ist offenbar frei erfunden, übrigens recht anschaulich.

89. *Kreuztragung*. Felsige Gegend, links das Stadtthor. Jesus trägt das Kreuz, Simon hilft ihm. Jesus ist mit einem Strick gegürtet, dessen Ende ein ihm vorangehender Knecht in schlechter Kleidung mit struppigen Haaren hält, der gleichzeitig zum Streich gegen den Heiland ausholt. Im Hintergrunde Geharnischte; aus dem Stadtthor treten Johannes und die Frauen. Die Darstellung der Kreuztragung fehlt wohl keinem größeren Cyclus; die vorliegende gehört zu den best componirten. Jesus und Simon erscheinen der Vorhalle nachgebildet, dagegen fehlen die Besonderheiten dieser älteren Darstellung gänzlich. Von verwandten Holzschnitten ist der bei *Essenwein* VI¹ zu erwähnen, doch ist derselbe kaum direct benützt worden.

90. *Christus wird an das Kreuz geschlagen*. Felsige Gegend; das Kreuz liegt am Boden, darauf Christus ausgespannt; zwei Knechte sind beschäftigt seine Hände anzunageln; vorn am Boden liegen Werkzeuge. Ein Mann in vornehmer Kleidung mit Thränen in den Augen legt um die Hüften des Heilandes das Schamtuch. Links

¹ Auch abgeb. Anzeiger des german. Museum 1884, S. 73.

stehen zwei Pharifäer, der eine hält an einer Stange die Aufschriftstafel. Die Benützung von Holzschnitten erscheint hier wohl am auffallendsten; die Darstellung ist vor dem 15. Jahrhundert überhaupt kaum zu finden. Am übereinstimmendsten erscheint der Holzschnitt bei *Essenwein* XXIV, etwas entfernter der CXXXII. Neu

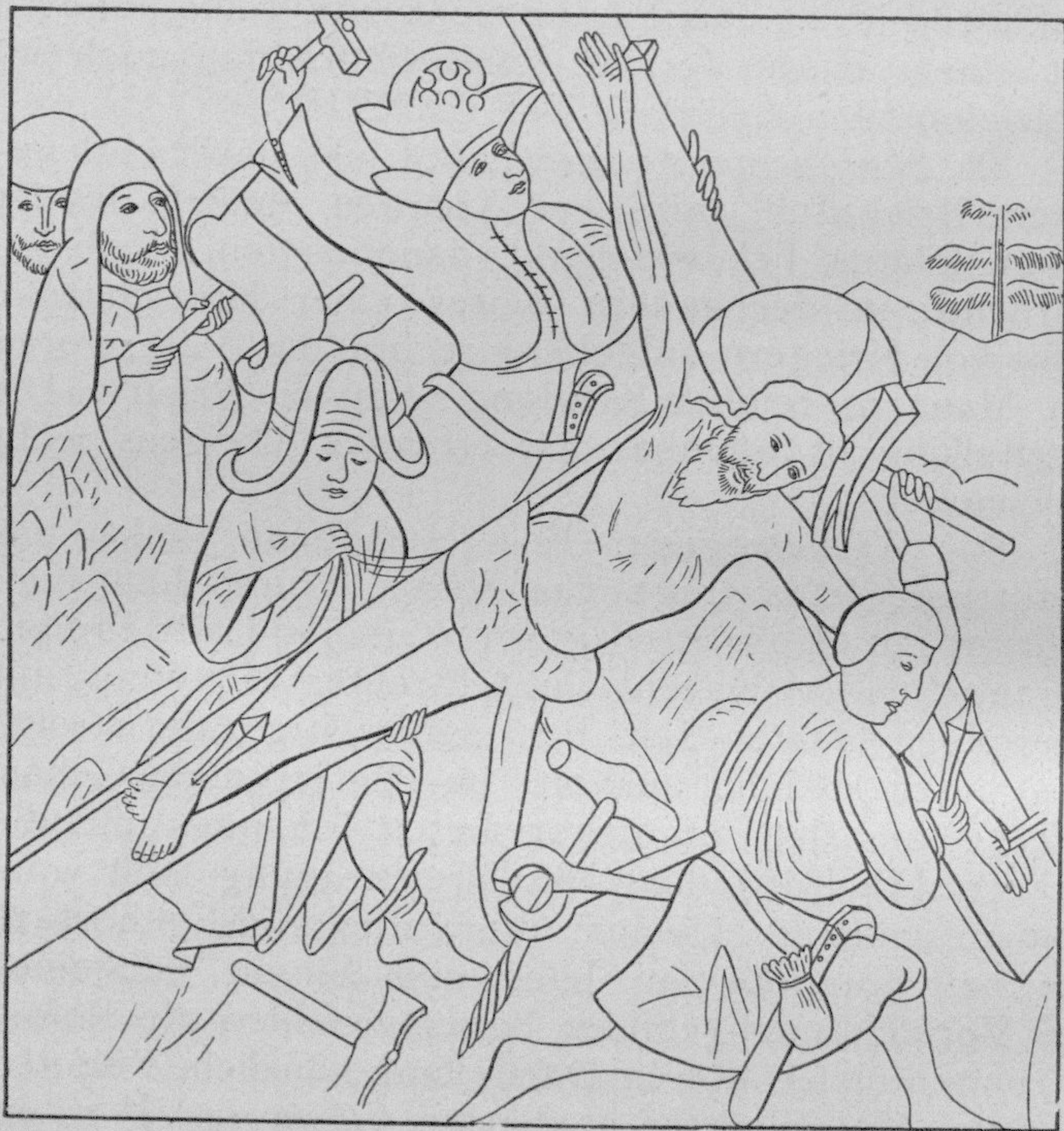


Fig. 19.

erscheint hier der Mann, welcher das Schamtuch umbindet, an Stelle dessen steht im erstgenannten Holzschnitte ein Henker, wie auch statt des Pharifäers mit der Tafel an der entsprechenden Stelle der Anführer der Henker mit dem Hammer. Die Tafel findet sich bisweilen bei Darstellungen der Kreuztragung. Im *Cyclus* von Hoch-Feistritz ist diese Darstellung verloren (F. 19).

IX. Reihe, 91. *Tod Jesu*. In der Mitte das aufgerichtete Kreuz; Jesus hat das Haupt bereits gesenkt; seine Seite durchbohrt ein rechts stehender Krieger in reicher Kleidung; die Linke hält er aufwärts, als ob er aufmerksam würde, ist also der heidnische Hauptmann. Hinter ihm stehen zahlreiche andere Krieger. Im Hintergrund wird neben Waffen der Schwamm auf einer Stange sichtbar; links vom Kreuze stehen Maria, eben zusammenfallend, Johannes, dahinter Magdalena und ein weiterer Mann mit Nimbus. Etwas auffallend mag es erscheinen, daß hier nur ein Kreuz dargestellt ist, während das schmale Bild der Vorhalle drei gibt. Das Schema ist ein normales; es stimmt ziemlich genau mit den Holzschnitten bei *Essenwein* XCII und XCIV. Der Hauptmann, welcher die Seite Christi durchbohrt, findet sich in der Florianer Bibel XXIV in ganz ähnlicher Tracht. Das Gebetbuch des Johannes sowie die Ohnmacht der Maria sind zu dieser Zeit typisch; die linke Seite ist übrigens entschieden die schwächere; Gegenstände dieser Art interessieren den Meister weniger. Sonne, Mond und Engel fehlen, die Aufschrift über dem Kreuze hat nicht mehr Platz gefunden.

92. *Abnahme vom Kreuze*. In der Mitte das Kreuz, darauf die Inschrift (vgl. 90); über den linken Balken ist die Dornenkrone gelegt. Vor dem Kreuze steht schräg gestellt ein hölzerner (brauner) Sarg. Ein Mann mit Spitzhut hat mittelst einer Leiter das Kreuz erstiegen, zwei andere stehen seitlich vom Sarkophage. Sie sind beschäftigt, den in Tücher eingehüllten Leichnam Christi vom Kreuz herab in den Sarg zu legen. Rechts stehen Johannes, Maria und Magdalena, dahinter sind noch zwei weitere Nimben erkennbar. Diese Darstellung geht aus dem Bestreben hervor, Abnahme und Grablegung zu vereinigen, und gehört ausschließlich dem späteren Mittelalter, ja man kann sagen dem 15. Jahrhundert an. Sie findet sich höchst verwandt, nur im Gegensinn, bei *Essenwein* XXI, in dem oben oft genann-

ten Cyclus. Ganz umgebildet ist wiederum die Darstellung des Haimburger Fastentuches.

93. *Auferstehung*. Der gerade gestellte Sarkophag; im Hintergrunde links ein Berg, sonst freie Gegend. Der Deckel des Sarkophages ist abgenommen. Christus mit den Wundmalen in rothem Kleide, in der Linken



Fig. 20.

die Kreuzesfahne, steigt eben heraus; beiderseits vom Sarkophage je zwei schlafende Wächter im Harnisch, der im Hintergrunde rechts eben aufwachend. Der Meister übergeht, im Gegensatz zu den Cyclen von Zittau, Annaberg, Haimburg, Tratzberg,¹ sowie den meisten Holzschnitten, die Höllenfahrt, die auch in der

¹ Noch nicht publicirtes Fragment eines Fastentuches; ausgestellt auf der Ausstellung für kirchliche Kunst im k. k. österr. Museum für Kunst und

Vorhalle eine ungewöhnliche Stelle einnahm, gänzlich und hält sich streng an den biblischen Bericht. Die Darstellung ist hier der Vorhalle nachgebildet, nur die Bewegung des Heilandes mahnt an Holzschnitte (*Essenwein* XXXII, VII, Weigl II, S. 110). Besonders gelungen sind dem Meister wieder die Krieger (Fig. 20).

94. *Jesus und Maria*. Hain; links Jesus wie vorher, die Hand etwas abwehrend haltend, rechts Maria in der Tracht der Madonna, mit gekreuzten Armen, auf ihn blickend. Die beiden nun folgenden Bilder behandeln eigentlich denselben Gegenstand; die Berichte der Evangelien sind gerade hier etwas schwierig zu vereinen; so mochte es kommen, daß der Meister das „Noli me tangere“ eigentlich zweimal darstellte. Dieses erstere Bild folgt Joh. XX, 11 ff. Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß der Meister hier unter „Maria“ nicht Magdalena, sondern Jesu Mutter gemeint hat. Tracht und Bewegung sind ganz der Maria auf dem Verkündigungsbilde der Vorhalle nachgebildet; keinesfalls ist diese Frau die des folgenden Bildes.

95. *Jesus und die Frauen*. Eingezäunter Garten; vorn rechts steht Jesus mit der Schaufel, daneben die Kreuzesfahne. Er segnet Magdalena, die mit entblößtem Haupte und wallenden Haaren zu seinen Füßen liegt, um ihn zu salben. Hinter dem Zaune schauen betend zwei andere Frauen hervor (Joanna und Maria Jacobi). Diese Darstellung vereinigt die Berichte des Lucas XXIV, 10 mit dem des Johannes. Die Darstellung ist als zweite Salbung gedacht und wohl die poetischste des Cyclus. Von verwandten Holzschnitten seien genannt: *Essenwein* XXII, XXIV und CXXXIII, weiter die Darstellung am Haimburger Fastentuche. Die betenden Frauen sind wohl nach des Meisters Erfindung beigegeben. Im Hortus deliciarum fallen dieselben dem Auferstandenen zu Füßen.

Industrie in Wien im Sommer 1887, aber nicht im Katalog aufgenommen. Das Schema ist dem Schluß beigegeben.

X. Reihe 96. *Thomas befühlt die Wundenmale Christi*. Gegend mit Bäumen. Rechts der Heiland, links die Apostel, voran Thomas, dessen Rechte Jesus erfaßt hat und gegen seine Seitenwunde führt. Diese Darstellung ist eine recht freie und schematische Erfindung des Meisters, was sich schon in der unrichtigen Localangabe zeigt. Die meisten anderen Darstellungen, besonders Holzschnitte geben Thomas kniend (*Essenwein* XXI, XXII, LXVII).

97. *Himmelfahrt*. Um den Berg mit den Fußstapfen knien die Apostel, vorn links Johannes, rechts Maria. Jesus verschwindet eben in der Wolke. Diese Darstellung dürfte der der Vorhalle ziemlich entsprochen haben, findet sich übrigens auch ganz ähnlich auf Holzschnitten (*Essenwein* XXII u. f.). Am Haimburger Fastentuch bildet diese Darstellung den Schluß des Cyclus.

98. *Ausgießung des heiligen Geistes*. Auf einem Zinnenthurm knien in der Mitte Maria, herum die Apostel, alle mit gefalteten Händen. Ober jedem ein Flämmchen. In der Mitte über ihnen schwebt die Taube, von der Strahlen ausgehen. Diesem Bilde ähnlich erscheint das Relief der Gurker Thür, ähnlich wird auch das verblichene Bild der Wandgemälde ausgesehen haben; verwandt erscheint auch der Holzschnitt bei *Essenwein* XXII.

99, 100. *Das Weltgericht* (Fig. 21). In der Mitte Jesus, auf dem Regenbogen sitzend, umgeben von der Mandorla, die hier oval ist. Rechts von ihm Lilien, links das Schwert. Unter der Mandorla befindet sich beiderseits ein eben aus dem Grabe Hervorgehender. Zur Rechten Christi (also links vom Beschauer) das Himmelsthor, welches eben ein Engel öffnet; Selige aller Stände sind im Begriff hineinzugehen. Auf der anderen Seite die Verdammten, in den aufgesperrten Höllenrachen eingehend, zwischen ihnen mehrere Teufel, oberhalb der Engel mit der Gerichtsposaune. Den Schluß dieses gewaltigen Cyclus bildet, wie



Fig. 21.

gewöhnlich im späteren Mittelalter, das Weltgericht, welches den Raum eines Bildes überschreitet, wie auch am Verduner Altar, in Annaberg, Hoch-Feistritz,¹ etc. Die Darstellung schließt sich dem gewöhnlichen Schema ziemlich genau an, ist jedoch aus räumlichen Gründen stark zusammengedrängt, so daß Christus und die Gerichteten in eine Reihe zu stehen kommen, wodurch Maria und Johannes ausfallen mußten; die Auferstehenden sind zu recht kleinen Figürchen geworden. Zu den verwandtesten Darstellungen gehören das neuentdeckte Gemälde an der Kirche zu Guttaring, sowie das ausführlichere und weit aus dem übrigen Rahmen tretende Bild am Schluß des Cyclus zu Hoch-Feistritz, vielleicht wohl von demselben Meister herrührend.

Am unteren Rande des neuen Testaments steht die Inschrift, welche uns über die Entstehung des Werkes Aufschluß giebt. Dieselbe ist leider, da der Berührung am meisten ausgesetzt, in äußerst schlechtem Zustande auf unsere Zeiten gekommen, und war nur durch Vergleich mit anderen in Gurk vorfindlichen Inschriften ähnlichen Inhalts, wenigstens ziemlich sicher, zu entziffern:

*Hoc velum cōparatum est per Venerabilem
pr̄m dñm Jo[annem] Hindercircher ppositum² et
archidiaconū Ecclesie Gurcē: depictumq̄. per.
prouidū virum. Mgr̄m. Cunradū. ciuem. Frisacē.
Anno. domini. millesimo. Quadringentesimo. Qūn-
quagesimo octauo³. I[pso. di]e. Sancti. Ambrosii. epi-
scopi. completum: . Orate. pro. eo. deum.*

Das Werk wurde also vom Meister *Conrad von Friesach* gefertigt und am 8. April 1458 vollendet. Der Dompropst Johann Hinterkircher (1445—1459)⁴ hat

¹ Vgl. unten und *Voss*, Das Weltgericht.

² Die Worte bis hieher sind nur mehr in Spuren erhalten. Die theilweise unrichtige Lesung in der Notiz Mitth. 1877, S. LI möge entschuldigt werden, da mir damals außer einer Baufe weiter kein Behelf zu Gebote stand.

³ Von „octavo“ sind allerdings nur mehr die zehn Schäfte zu erkennen. Die folgende Lücke ist durch einen Riss entstanden.

⁴ Ueber Joh. Hinterkircher vgl. *Schroll*, Nekrolog des Cathedral-Capitels zu Gurk. Archiv für österr. Geschichte, Bd. 75, S. 251. Johann baute auch eine Sacristei.

daselbe erworben, jedenfalls auch bestellt. Die Ausführung desselben beanspruchte wohl die Thätigkeit mehrerer Jahre; dies zeigt sich vor allem darin, daß die Seite des alten Testaments stark verblaßt ist, vielleicht wohl einmal dem Regen ausgesetzt war, während das neue Testament fast durchwegs ganz frische Farben aufweist. Die Ausführung vervollkommt sich mit dem Fortschreiten der Arbeit zusehends; wie bemerkt, wurden auch die Inschriften des alten Testaments nach Vollendung desselben durchgesehen und vielfach verbessert und ergänzt; die deutsche Sprache weicht im Laufe des neuen Testaments der lateinischen.

Der Jahreszahl entsprechend gibt sich das vorgeschrittene 15. Jahrhundert durchwegs im Detail deutlich zu erkennen. So vor allem in der Architektur. Wir finden die Gebäude im Styl der letzten Periode der Gothik, dabei wird bereits vielfach, namentlich an Fenstern, der Rundbogen angewendet (34, 77 u. f.), was sich an Gebäuden dieser Zeit nicht selten findet.¹

Unter den Costümen fallen weitaus am meisten die der Krieger auf, welche Meister Conrad mit ganz besonderer Vorliebe behandelt. Wir finden dieselben mit wenigen Ausnahmen vollständig in Plattenpanzer gehüllt. Der Harnisch ist, wie damals beliebt, unten stark ausgeweitet (Gideon 28, Goliath 31). Als Kopfbedeckung finden sich Helme oder Sturmhüte. Die Waffen zeigen große Mannigfaltigkeit: Schwerter, Säbel, Streitkolben, Lanzen etc., dagegen fehlen die Schilder.²

Von den übrigen Gewändern wurde der Inful des Hohenpriesters bereits gedacht. Unter den übrigen Kleidungsstücken finden wir gewöhnlich den pelzverbrämten Tappert (Nr. 9 u. f.), bei vornehmen Personen längere Kleider, welche, wenn besonders auszeichnend, mit Zatteln versehen sind (Augustus 48, Jesus im weißen

¹ Z. B. an der Stadtpfarr- und Franciscaner-Kirche zu Grätz, heute freilich „vergothifirt“.

² Vgl. *Demmine*, Das Kriegswesen S. 538 und 584.

Kleide vor Herodes 82).¹ Die hier durchwegs zu findende eigenthümliche Form der Judenhüte kommt dagegen schon im 13. Jahrhundert vor.² Auf den Bildern der Vorhalle sind dieselben ganz einfach. Am augenscheinlichsten gibt sich die Umbildung des Details gegenüber den Bildern der Vorhalle namentlich in jenen Darstellungen kund, die denen im älteren Cyclus nachgebildet sind (29, 80 f.). Beachtenswerth ist es auch, daß sich mehrfach (namentlich, wie erwähnt, bei Ennoch Nr. 7) ganz deutlich ausgeprägte jüdische Typen finden.

Entsprechend verhält sich der inschriftliche Theil. Die Schäfte der Buchstaben sind noch stärker als die der Vorhalle gebrochen, I- und U-Striche kommen regelmäßig als mit der Rundung nach abwärts gekehrte kleine Halbkreise vor. Die Anfangsbuchstaben sind nicht mehr roth, und auch sehr unregelmäßig gebildet. Bei der letzten Inschrift sind dieselben nicht nur zu Anfang eines Satzes, sondern auch vor jedem Haupt-, wie auch Zahlwort angewendet. Die Trennung der Worte ist größtentheils durch zwei Punkte hergestellt, welche auf der ältern Hälfte durch Schnörkel verbunden und verziert sind; am ältern Theil finden sich auch mehrfach einzelne mit je vier Schnörkeln versehene Punkte. Wie sich der Einfluß von Holzschnitten im Detail geltend macht, ist derselbe auch in der allgemeinen Anlage des Werkes ersichtlich. Die Umrahmung findet sich, wie bemerkt, ganz ähnlich auf Holzschnitten jener Zeit sehr häufig, z. B. im Lübecker Passionale (*Essenwein* LVI, ebenso XXII u. f.). Uebrigens ist ein derart angeordneter Cyclus nicht vereinzelt. Fastentücher zeigen diese Art gewöhnlich, aber auch Wandgemälde finden sich. Wir besitzen einen ganz auffallend ähnlichen Cyclus in Hoch-Feistritz (vgl. o.), welcher 8 × 7 Quadrate enthält. Die Trennungstreifen sind vollkommen ähnlich, nur die äußere Umrahmung

¹ Vgl. hierüber *Weiss*, *Costümkunde* S. 186 f.

² Vgl. *Hefer*, *Trachten* Taf. 86.

ist breiter und mit aufgemalten Nagelköpfen versehen, so daß das Gemälde gleichsam als Tapete an die Wand geheftet erscheint. Dargestellt ist hier aber nur die Jugend-, Leidens- und Verherrlichungsgeschichte; ähnlich wie in Gurk finden sich auch hier mehrfach zwei Darstellungen auf einem Bilde vereinigt. Bei aller auffallenden Aehnlichkeit zeigt sich hier gegenüber der Gründlichkeit und wohlüberdachten Anlage des Gurker Fastentuches ein weit geringerer Umfang, wie auch geringere Sorgfalt im Detail.¹

Wesentlich anders verhält es sich mit dem ebenfalls bereits oft erwähnten *Fastentuche zu Haimburg* vom Jahre 1504, also beträchtlich später entstanden. Hier hat man die Gegenüberstellung von altem und neuem Testament zwar beibehalten, die Testamente jedoch nicht neben-, sondern übereinander angeordnet. Man hat es aber nunmehr aufgegeben, die ganze Bibel zu behandeln; das neue Testament fängt erst mit dem Palmeinzug an, die Bestimmung des Tuches für die Fastenzeit ist also auch durch die Auswahl der Szenen gekennzeichnet. Das Interesse für biblische Stoffe erscheint jedoch kaum minder als in den älteren Werken rege; manches neue wird gebracht, z. B. Kains Tod durch Lamech, das goldene Kalb; anderseits zeigt sich in der Eintheilung der Schöpfung der Welt gegenüber den beiden älteren Cyclen eine vollkommen neue Anschauungsweise.² Die quadratische Form ist beibehalten und scheint traditionell zu sein.

¹ Ich gebe hier ein möglichst vollständiges Schema, das Fehlende in Klammern:

1. Reihe: 1. Verkündigung, 2. Heimsuchung, 3. Geburt Christi, 4. Beschneidung, 5. Heil. drei Könige, 6. Darstellung im Tempel, 7. Palmeinzug, 8. [Tempelreinigung]. 2. Reihe: 9. Fußwaschung, 10. Oelberg, 11. „Wen suchet Ihr?“ (Joh. XVIII, 7), 12. Judaskuß, 13. Petri Verleugnung, 14. Jesus vor dem Hohenpriester, 15. Verspottung, 16. [Judas vor den Priestern?]. 3. Reihe: 17. Pilatus, 18. Herodes, 19. Geißelung, 20. Dornenkrönung, 21. Ecce homo, 22. Pilatus wäscht sich, 23. Kreuztragung, 24. [Jesus wird an das Kreuz geheftet]. 4. Reihe: 25. Jesus am Kreuz, 26. Abnahme, 27. Grablegung, 28. [Höllenfahrt], 29. Auferstehung, 30. a) Himmelfahrt, b) Ausgießung des heil. Geistes, 31 und 32 (nach unten über den Rahmen heraustretend): Das Weltgericht.

² Das Schema desselben ist folgendes: 1. Reihe: 1. Erschaffung von Sonne, Mond und Erde, 2. Erschaffung der Thiere, 3. Gott zieht Adam aus dem Lehm, 4. Erschaffung der Eva, 5. Sündenfall, 6. Vertreibung. 2. Reihe: 7. Adam ackert, Eva spinnt, 8. Opfer Kains und Abels, 9. Tod Abels, 10. Gott

Wie die Gemälde der Vorhalle stellt sich uns also auch der Cyclus des Fastentuches als ein mit Hilfe ganz besonderer Gelehrsamkeit entstandenes Werk vor. Eine bestimmte literarische Quelle als Grundlage für das Gurker Tuch nachzuweisen wird ebenso wenig wie bei den Gemälden der Vorhalle möglich sein. Neben den Werken, die bei den älteren Gemälden in Betracht kamen, erscheint, wie bemerkt, *Martinus Polonus* und *Jacobus de Voragine* besonders benützt worden zu sein. Die Bibel aber blieb wie beim älteren Cyclus die Hauptsache; man hält sich mit möglichster Strenge an dieselbe. Nur bei den späteren Schicksalen der Juden konnte die beglaubigte Tradition wie auch die Profangeschichte nicht ganz entbehrt werden. Apokryphes und Allegorisches bleibt möglichst weg im Gegensatz zu den älteren Cyclen,¹ oder ist, wenn vorhanden, kaum mehr erkennbar (Schöpfung der Welt Nr. 1). Namentlich aber fehlt auch hier der Tod und die Verherrlichung der heiligen Jungfrau, die meistens, z. B. in der Florianer Bibel, den Schluß bilden, sich aber in der heiligen Schrift, wenigstens in den historischen Theilen, nicht finden. Anderseits vermied man jene umständliche Breite der Erzählung, die bisweilen die Bilderkreise dieser Zeit aufweisen,² und suchte die *ganze* Geschichte möglichst gleichmäßig zu behandeln.

frägt Kain, 11. Lamech mit seinem Knaben erschießt Kain (als Waldmensch), 12. Die Arche Noah. 3. Reihe: 13. Noah trunken, 14. Opfer Isaaks, 15. Untergang des Pharao, 16. Wasser aus dem Felsen, 17. Eherne Schlange, 18. Goldenes Kalb; Moses erhält das Gesetz. 4. Reihe: 19. Palmeinzug, 20. Tempelreinigung, 21. Judas verkauft Jesus, 22. Abendmahl, 23. Oelberg, 24. Gefangennahme. 5. Reihe: 25. Jesus vor Anas, 26. Vor Pilatus, 27. Geißelung, 28. Dornenkrönung, 29. Pilatus wäscht sich, 30. Kreuztragung, 6. Reihe. 31. Kreuzigung, 32. Grablegung, 33. Höllenfahrt, 34. Auferstehung, 35. Jesus und Magdalena, 36. Himmelfahrt.

Dieses interessante Werk ist in neuerer Zeit sehr traurig mit Oelfarbe übermalt worden, dabei sind unter andern unsere Stammeltern auch noch vor dem Sündenfall zu Kleidern gekommen, die Opfer Kains und Abels rauchen u. a.

¹ Namentlich auch dem zu Zillis vgl. *Rahn*, Repertorium für Kunstwissenschaft V, 406 f., auch selbständig Zürich 1872.

² Z. B. der Cyclus an den Chorstühlen der Stephanskirche in Wien. Vgl. *Hg*, Mitth. des Wiener Alterthums-Vereines XIII, S. 17 und 18.

Wenn der Meister seine Herkunft auch nicht nennen würde, müßte man ihn gleichwohl an den deutschen Inschriften als Kärntner erkennen, namentlich durch die häufigen Verwechslungen von v und b (7 u. f.), ebenso e und i (18), sowie in der eigenthümlichen Schreibweise Kh. Dazu kommen noch einige provinzielle Ausdrücke wie „reuschen“ (Korb, 17). Bemerkenswerth ist es ferner, daß im alten Testament die Inschriften sehr zahlreich und durchwegs deutsch abgefaßt sind; im neuen werden dieselben allmählich feltener, an die Stelle der deutschen Sprache tritt hier auch oft das Latein wieder hervor (51, 67, 68, sowie die Inschrift am Schluß).

Die Verwendung des Fastentuches ist noch heute die ursprüngliche. Dasselbe wird zur Zeit der vierzig-tägigen Fasten vor den Hochaltar gehängt, den es bis auf die obersten Theile gänzlich verdeckt. Zu diesem Behufe sind oben wie auch unten Leinwandschlingen angenäht; durch die oberen ist ein starker, gut abgehobelter Baum gezogen, an dem das Tuch hängt, eventuell aufgerollt ist; durch die unteren dürfte während der Arbeit gleichfalls ein Baum gezogen gewesen sein um die Leinwand ausspannen zu können. Da der Hochaltar gänzlich verhüllt ist, wird während dieser Zeit die Messe am Kreuzaltar vor der Krypta gefeiert, wie dies im Mittelalter durchwegs Sitte war. Daß das Tuch von Anfang an nur für die Gurker Kirche bestimmt war, beweist genügend dessen außerordentliche Größe. Nur wenige Kirchen der Umgebung besitzen die für die Aufhängung nöthige Breite. Auch in der Gurker Kirche war erst seit dem Umbau des Querhauses¹ für dasselbe Platz geschaffen; das Mittelschiff hat nur die Breite von 8.40 M. Daß ferner die Arbeit in Gurk selbst entstand, ist aus der Uebereinstimmung mit so vielen Bildern der Vorhalle kaum zweifelhaft.

¹ Vgl. *meine* Arbeit: Neue Beiträge zur Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole. Mitth. N. F. 16, S. 182 ff.

Fastentücher haben sich aus dem Mittelalter ziemlich viele erhalten, sind jedoch bisher keineswegs ausreichend betrachtet und gewürdigt worden.¹ Das bekannteste ist wohl das zu Zittau, welches dieselbe Anordnungsweise wie die bisher betrachteten zeigt; der *Biblia pauperum* nähert sich hingegen das gleichfalls schon mehrfach genannte Fastentuchfragment zu Tratzberg,² ein ähnliches befand sich einst in St. Ulrich in Augsburg,³ auch scheinen die auf Leinwand gemalten Apostelbilder zu Maria-Wörth⁴ von einem solchen herzurühren. Als das an Darstellungen reichste muß von den bisher bekannten das Gurker gelten. Die Hundertzahl scheint durch die Säulenzahl der Krypta bestimmt worden zu sein.

Wir sehen also dieses Werk unter wesentlich anderen Verhältnissen als die Bilder der Vorhalle entstanden, ob schon beide dieselbe Idee verfolgen. Der Künstler der Vorhalle hält sich mehr oder minder streng noch an die Tradition; die Kunst in den Alpenländern hatte sich noch nicht selbständig entwickelt. Der Meister des Fastentuches dagegen ringt nach neuen Formen; er sucht sich nach seinem eigenen Ermessen dem Volke verständlich zu machen. Der Einfluß der italienischen Schule ist geschwunden, dafür tritt nunmehr die Einwirkung der vervielfältigenden Kunst zu Tage. Das Detail ist freilich dabei für uns nicht immer anziehender geworden. Noch ist vieles unvollkommen, die Bildung ist noch im Werden; erst das folgende Jahrhundert sollte die höchste Blüte der Malerei sehen. Dagegen hat sich die Zahl der Darstellungen außerordentlich vermehrt.

¹ Vgl. hierüber: *Otte*, kirchl. Kunstarchäologie 5. Auflage I, S. 387.

² Das Schema desselben ist folgendes: 1. Geißelung, 2. Dornenkrönung, 3. Isaak trägt das Holz, 4. Kreuztragung, 5. Kreuzigung, 6. Jonas wird in das Meer geworfen. 2. Reihe: 7. Grablegung, 8. Simson besiegt den Löwen, 9. Höllenfahrt Christi, 10. Jonas wird ausgespien, 11. Auferstehung, 12. Weltgericht. — Dieses Fastentuch hatte also anscheinend gleich dem Haimburger 6 × 6 Darstellungen enthalten.

³ Vgl. *Sighard*, Geschichte der bildenden Künste in Baiern S. 206.

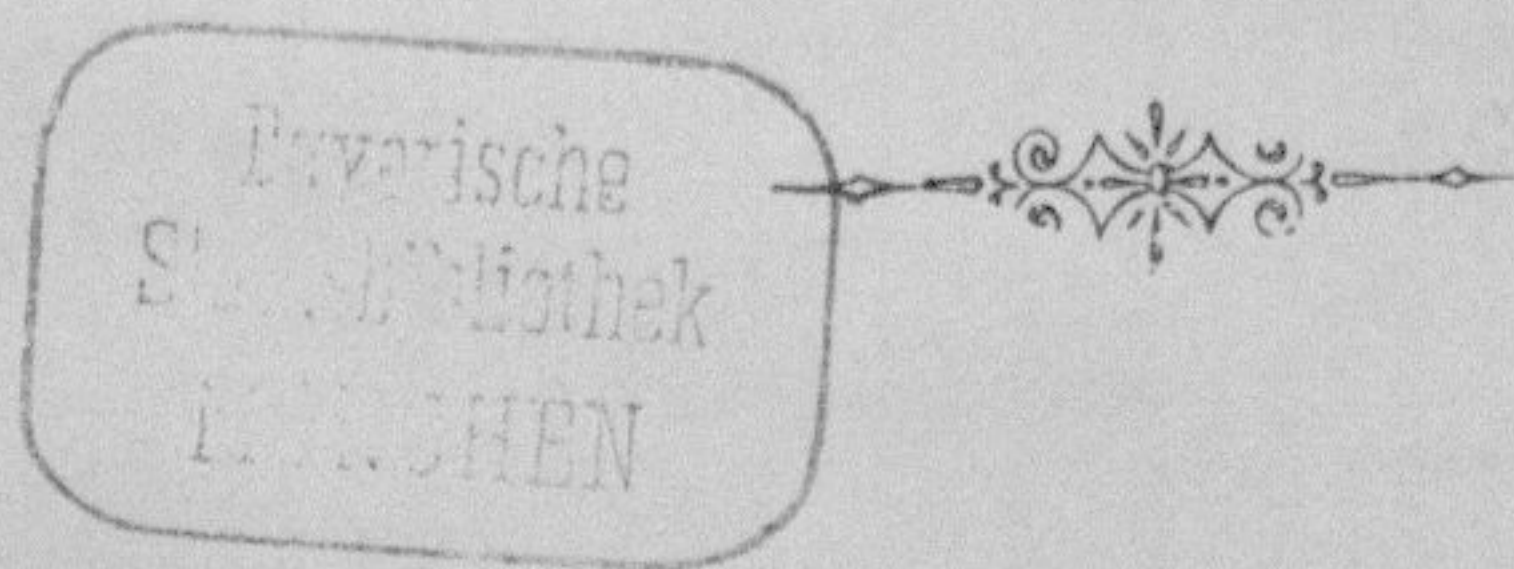
⁴ Bisher nicht litterarisch bekannt.

Das Interesse für biblische Stoffe wird immer reger; die Reformatoren haben diese Strömung für ihre Zwecke gut zu benützen verstanden und hierin auch die letzten Consequenzen gezogen.

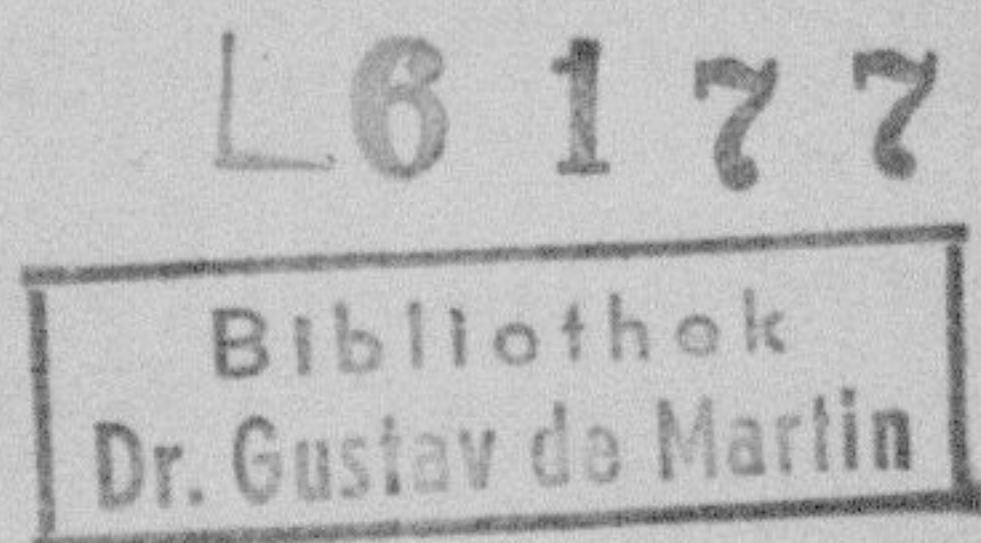
* * *

Wurde die künstlerische Thätigkeit des Domstiftes Gurk bisher fast nur für die romanische Kunst-Periode gewürdigt, so zeigt die Betrachtung dieser beiden gewaltigen Gemälde-Cyclen auf das deutlichste, daß dieselbe, nach ihrer herrlichsten Blüthe im 12. und 13. Jahrhundert, keineswegs erschöpft war, sich vielmehr durch das Mittelalter bis in die Renaissance, welche für den Dom in den Altären sowie der Kanzel¹ weitere herrliche Werke schuf, vollkommen würdig fortsetzte. Wenn auch die Baudenkmäler des 14. und 15. Jahrhunderts bis auf karge Reste verschwunden sind, bieten uns die so ausgezeichnet erhaltenen Denkmäler der Malerei reichlichen Ersatz für diese Verluste, umso mehr, als sonst anderwärts nur äußerst wenig dieser Art vollständig erhalten ist, und auch dieses wenige immer mehr durch Sorglosigkeit, wiewohl auch durch oft nicht minder schlimme Restauration der Zerstörung anheim fällt. Mögen die Gurker Schätze davon stets verschont bleiben, dagegen die übrigen noch unter der weißen Decke schlafenden Gemälde der Kirche wiederum das Tageslicht erblicken!

¹ Am besten und vollständigsten beschrieben bei *Schellander*; Die selige Hemma S. 178 ff.



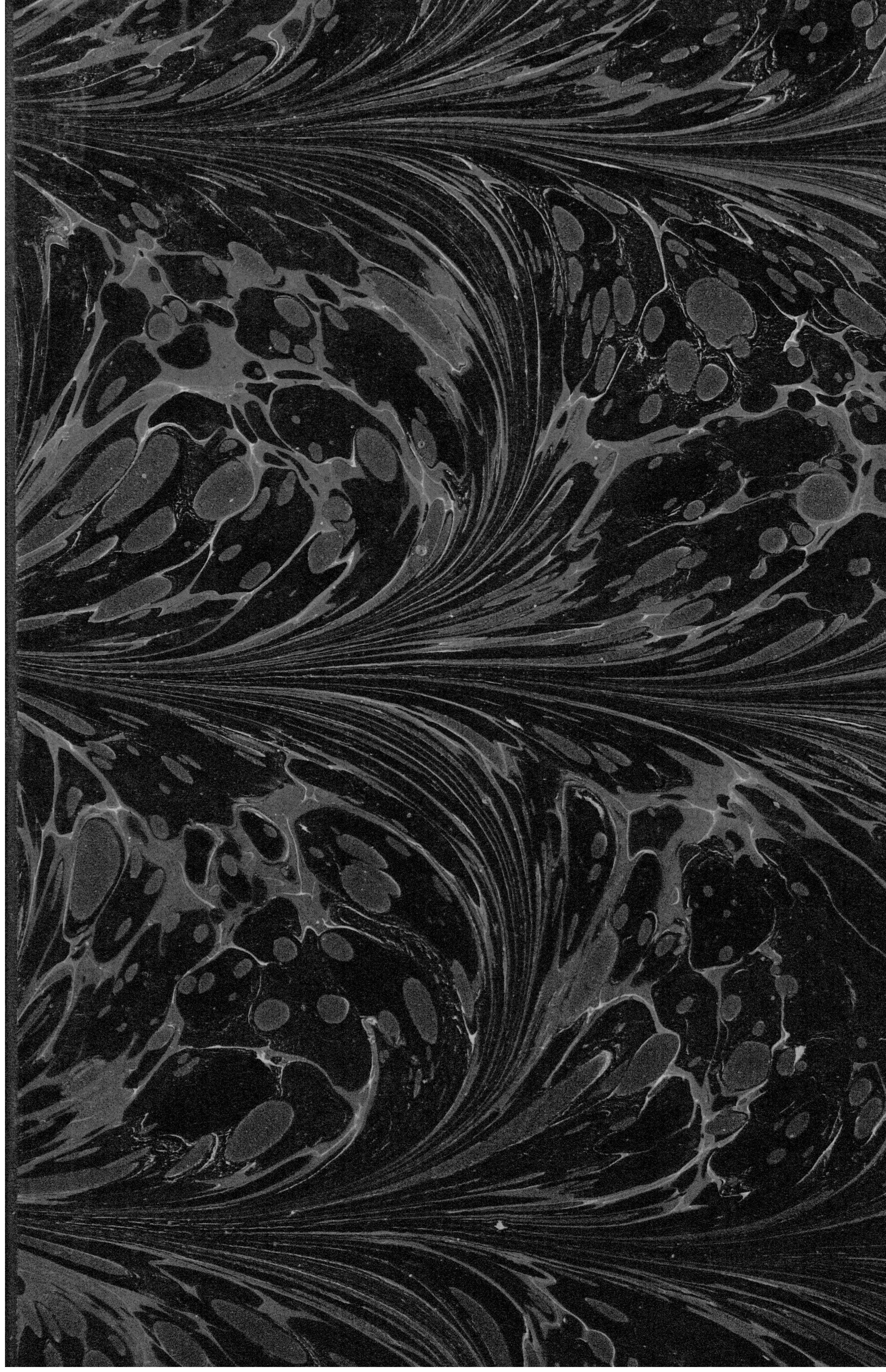
(Schnerich.)

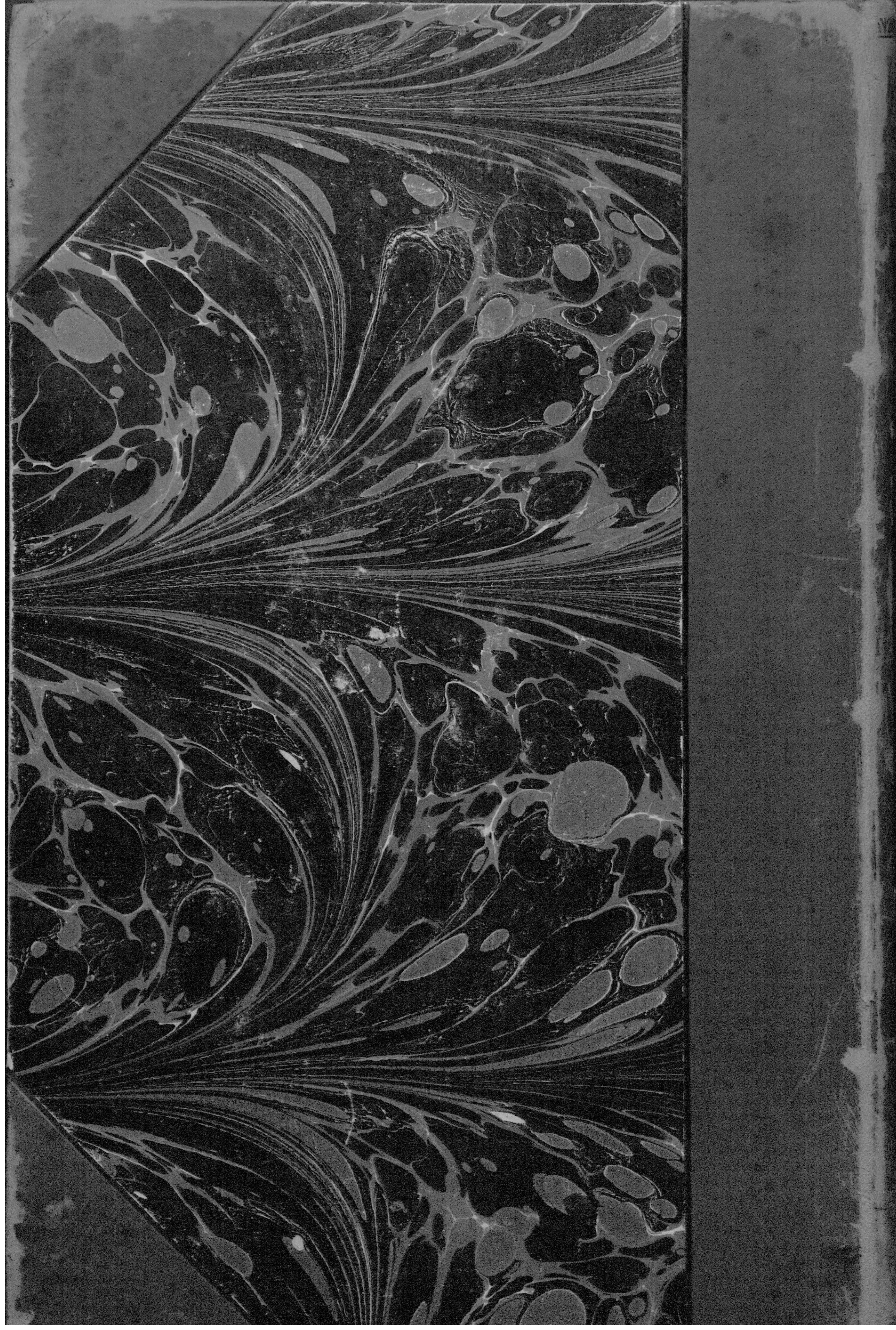


L 6 1 7 7

Bibliothek
Dr. Gustav de Marlin







Schnerich, Alfred

Die beiden biblischen Gemälde-Cyclen des Domes zu Gurk

Wien 1894

Art. 269 is

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00081458-8